Zograf. A Journal of Medieval Art, Number 39, Belgrade 2015
UDK 7 (091) “04–17”, ISSN 0350–1361

CONTENTS

ARTICLES

BOOK REVIEWS

Zograf

A Journal of Medieval Art
Number 39, Belgrade 2015

Published by
The Institute of Art History
Faculty of Philosophy – University of Belgrade
Čika Ljubina 18–20, 11000 Belgrade, Serbia

http://www.f.bg.ac.rs
e-mail: zograf@f.bg.ac.rs
Fax: +381 11 2639-356
Phone: +381 11 2637-124

Private piety or collective worship in early Christian *martyria*. Late antique Naissus case study

Olga Špehar*
University in Belgrade, Faculty of Philosophy

UDC 726.8.032'04(497.11 Niš)
27-528.1:27-522.54] Naissus
DOI 10.2298/ZOG1539001S
Оригиналан научни рад

"…the church is built to be a tomb,
on the one hand a cenotaph for the honored martyr
and on the other a place erected to shelter the tombs
of a few notables."

E. Rebillard[1]

Explanation of the purpose of early Christian martyria as places of collective memory is a complex of many different circumstances and meanings and must be observed in accordance. First of all, martyria are architectural monuments dedicated to the martyrs, historical evidences of the martyrial death of those who suffered for Christ – this is a simple explanation of their real meaning. Yet, their social role is even more important than their historical role – martyria continuously transferred an idea of Salvation among the people, becoming thus the places of collective memory. But what happen when the martyr's relics are "usurped" by one wealthy family? This paper aim to shed some light on what could have been the real purpose of one such example, the martyrium attached to the basilica on the necropolis in Jagodin Mala in Naissus (modern Niš).

Key words: Naissus, Jagodin mala, Late Antiquity, funerary complex, martyrium, sacred focus

Last couple of decades a number of scholars turned their attention toward the changes in funerary customs during the Late Antiquity, especially during the fourth century, when almost every aspect of roman life survived its own smaller or larger transformation. Funerary customs in Roman society were not set aside from this phenomenon. On the contrary, changes started to appear more radically during the second century AD, and by the third century inhumation of the deceased became more usual than up to then dominant cremation, despite the national or religious attribution, since it was believed that inhumation protects better not only the body itself but whatever part of the deceased`s soul that may stay attached to it.[2] It does not mean that inhumation was necessarily Christian asset: it was only in the third century that the architectural and iconographical forms became recognizable as "Christian".[3]

In the pre-Christian Roman Empire the care for the deceased was taken by family or *collegia,* his or hers body was to be buried beside family members or on the communal graveyards, and it was later to be respected by that same family or *collegium*.[4] Romans indeed took good care of their departed and their graves were treated as "holy places", *locus religiosus* or *res religiosa,*[5] i.e. the places which differ from the profane surrounding, just like temples or shrines did. This rule was long lasting and was once again affirmed by the emperor Justinian (527–565).[6] It stated that tombs were the places to which the religious and not the civilian laws apply. But the term *religiosus* in the pre-Christian times and in Christianized Rome differs in many ways. In the pre-Christian times the term was tied to *manes*, not to *dei*, while in the Christian Roman empire it was connected to the one and only Christian God or his earthly saints.

As is well archaeologically attested, Roman necropolises were tightly connected to the roman city and had their own "urbanism" – tombs, graves and *memoriae* were oriented toward the streets, which enabled the visitor or passer-by to see the place of burial. But only the family members were allowed to enter the tomb or *memoriae* during the regular feast days.[7] This means that the place of burial in ancient Rome, despite of its form, was actually a protected private place, closely connected to the family, blood tied members, freedman or slaves alike.[8]

* ospehar@gmail.com

[1] E. Rebillard, *The care of the dead in late antiquity*, Ithaca–London 2009, 5.

[2] J. M. C. Toynbee, *Death and burial in the Roman world*, London 1982², 40; J. Davies, *Death, burial and rebirth in the religions of antiquity*, London – New York 1999, 149; Rebillard, *op. cit.,* 82–83.

[3] A. M. Yasin, *Commemorating the dead – constructing the community: church space, funerary monuments and saints' cults in Late Antiquity*, Chicago 2002 (unpublished doctoral dissertation), 14.

[4] About the role of the *collegia* and about the reevaluation of the Mommsen's "*collegia funeratica*", cf. Rebillard, *op. cit.,* 37–41.

[5] S. MacCormack, *Loca Sancta: The organization of sacred topography in Late Antiquity*, in: *The blessings of pilgrimage,* ed. R. Ousterhout, Urbana–Chicago 1990, 11; Rebillard, *op. cit.,* 58.

[6] "Locum in quo servus sepultus est religiosum esse aristo ait". Cf. *Iust. Dig.* 11. 7. 2., in: *Corpus Iuris Civilis, 1: Digestorum seu pandectarum libri quinquaginta*, ed. J. L. W. Beck, Leipzig 1829, 186.

[7] Toynbee, *op. cit.,* 51, 63; Yasin*, op. cit.,* 74.

[8] Davies, *op. cit.,* 146; E. Rebillard, *Conversion and burial in the Late Roman empire*, in: *Conversion in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Seeing and believing,* eds. K. Mills, A. Grafton, Rochester 2003, 61.

Although based on the traditional Roman care of the dead, Christianity brought quite innovative concept of, as Peter Brown defines it, "the very special dead" – the martyr saint.[9] The fact that martyrs died in the way that differs from the "usual", that they sacrificed their lives for faith, just like Jesus did centuries earlier, that they were subdued to various extreme tortures and that they finally deserved their place beside the Lord himself, set them apart from all of those who didn`t die as martyrs. Their tombs were sacred places that offered part of Theophany enacted through their martyrdom.[10] Their acceptance in Heaven was further testified by the ability of their saintly bodies to heal and help in the earthly life or to intervene in the afterlife, which made their graves the places of pilgrimage and important spots in sacred landscape of Christianized Empire.[11] The healing itself was enabled first and foremost by touching or seeing the saints' body or relics, which was unthinkable in the pre-Christian Rome, since no one except from the family members was allowed to see or to touch the body of the departed. The ability of martyr to intervene in the afterlife was, on the other hand, enabled by the burial of the departed Christian as close to the saint's body as possible.[12] This well known practice called *depositio ad sanctos* implied also that it was not important anymore to be buried next to the ancestors or relatives, since they were not able to provide the same intervention in the afterlife as the "very special dead" could.

Even from the fourth century onward the place of martyr's entombment was the place where believers used to assemble. Therefore it was in some way connected to the church,[13] above all because it was believed that martyrs' relics can likewise help on the communal scale.[14] It implied that the bodies of those who wanted to find themselves close to the saint even in death, were often buried under the church pavement. Necessarily, that meant that Christian believers were to walk or stand on that same pavement during the regular services, which was likewise unthinkable in the pre-Christian Empire.[15] Walking on top of someone's body was blasphemy for the Romans, the disrespecting of the departed, of their *manes* and of the gods of the Underworld.

The emergence of the completely new Christian cult of the deceased resulted in creating architecture, worthy of those who lost their lives as martyrs and witnesses of the Lord's grace, which will determine the religious landscape of the entire early Christian world.[16] The primary function of those buildings was originally to signify and to exclude the sacred place of martyrs' entombment from its worldly surrounding, whether the Roman necropolis or some other place not necessarily sacred at all. Although worth revising in many aspects, the much cited work "Martyrium" by Andre Grabar, published in 1946, defined the twofold function of those newly created architectural structures. He stated that those were indeed meant to mark the place of martyr's burial, but on the other hand their function was also to enable the performing of adequate religious acts and to protect the gathered believers.[17] In important urban centres like Jerusalem or Rome, ever since the reign of emperor Constantine I (306–337), large structures were created to protect and to expose the relics, whether of Jesus himself, of his disciples or of the followers who suffered and died for faith in the centuries between the first mass pursuit by Traianus Decius (249–251) and the last one conducted by Licinius (308–324). It seems that not only in these two main centres, but in other parts of the Empire as well, building activities tied to various aspects of the new religion started to flourish during the fourth century. It could be observed in the entire Northern Africa, Balkans, Asia Minor, as well as in the large cities that at that time gained or regained their importance, as Rome, Constantinople, Milan or Sirmium, for example.[18]

When considering the earliest phase of Christianity on the territory of modern Serbia, based on the scarce written sources and archaeological traces, one can conclude that Christianity found its way sometimes during the second half of the third century. It doesn't necessarily mean that there were no Christians before that time, but the fact that the earliest martyr deaths were all recorded during the persecutions of Diocletian (284–305) and Licinius, suggest that in this part of the Empire Christianity was not very popular during the so called "Decian persecution" in the middle of the third century. One should also have in mind the fact that Roman provinces on the central Balkans were finally and completely incorporated into the imperial administrative system only at the beginning of the first century AD.[19] Romanization moved along gradually, so it was in the second century AD that the provinces on the central Balkans were Roman in the true sense of this word, and nothing "Christian" that can be dated prior to the fourth century was positively dated until now. Written sources, above all the Martyrologies, testify that

9 P. Brown, *The cult of the saints. Its rise and function in Latin christianity,* Chicago–London, 1982, 70; C. Rapp, *Saints and holy men*, in: *Constantine to c. 600,* ed. A. Casiday, F. W. Norris, Cambridge 2007 (The Cambridge history of Christianity, 2), 550.

10 P. Maraval, *The earliest phase of Christian pilgrimage in the Near East (before the 7th Century)*, DOP 56 (2002) 72.

11 Yasin, *op. cit.*, 28; Maraval, *op. cit.*, 68–69.

12 G. V. MacKie, *Early Christian chapels in the West. Decoration, function and patronage*, Toronto–Buffalo–London 2003, 212.

13 Maraval, *op. cit.,* 65.

14 Mackie, *op. cit.,* 212; T. Enchev, *„Nie sme i videli i dokosnali": prekiia͡t kontakt s moshchite na mŭchenicite, kako vazhen faktor za formirane na rannohristiia͡nskata khramova arkhitektura*, in: *Srednovekovniia͡t chovek i negoviia͡t svia͡t: Sbornik v chest na 70-ta godishnina na prof. d. i. n. Kazimir Popkonstantinov*, red. V. Kostova, B. Tŭrnovo 2014, 718–719.

15 Yasin, *op. cit.*, 242.

16 Enchev, *op. cit.*, 719.

17 A. Grabar, *Martyrium*, Paris 1946, 47.

18 R. Krautheimer, *Corpus basilicarum christianarum Romae. Le basiliche cristiane antiche di Roma (sec. IV–IX)*, Città del Vaticano 1937; R. Krautheimer, *Three Christian capitals. Topography and politics*, Berkeley 1983; R. Krautheimer, S. Ćurčić, *Early Christian and Byzantine architecture*, London 1986; J. F. Baldovin, *The urban character of Christian worship. The origins, development and meaning of stational liturgy*, Roma 1987; Maraval, *op. cit.,* 66–67; Yasin, *op. cit.*; W. R. Caraher, *Church, society and sacred in the early Christian Greece*, Columbus 2003 (unpublished doctoral dissertation); M. Jeremić, *Kultne građevine hrišćanskog Sirmijuma*, in: *Sirmium i na nebu i na zemlji (1700 godina od stradanja hrišćanskih mučenika),* ed. D. Poznanović, Sremska Mitrovica 2004, 43–73; H. W. Dey, *The Aurelian wall and the refashioning of Imperial Rome, AD 271–855*, Cambridge 2011; O. Špehar, *Sirmijumski mučenici i kreiranje identiteta kasnoantičkog grada,* Zbornik Narodnog muzeja 21/2 (2014) 25–52.

19 M. Mirković, *Rimsko osvajanje i organizacija rimske vlasti*, in: *Istorija srpskog naroda I,* ed. S. Ćirković, Beograd 1994, 72.

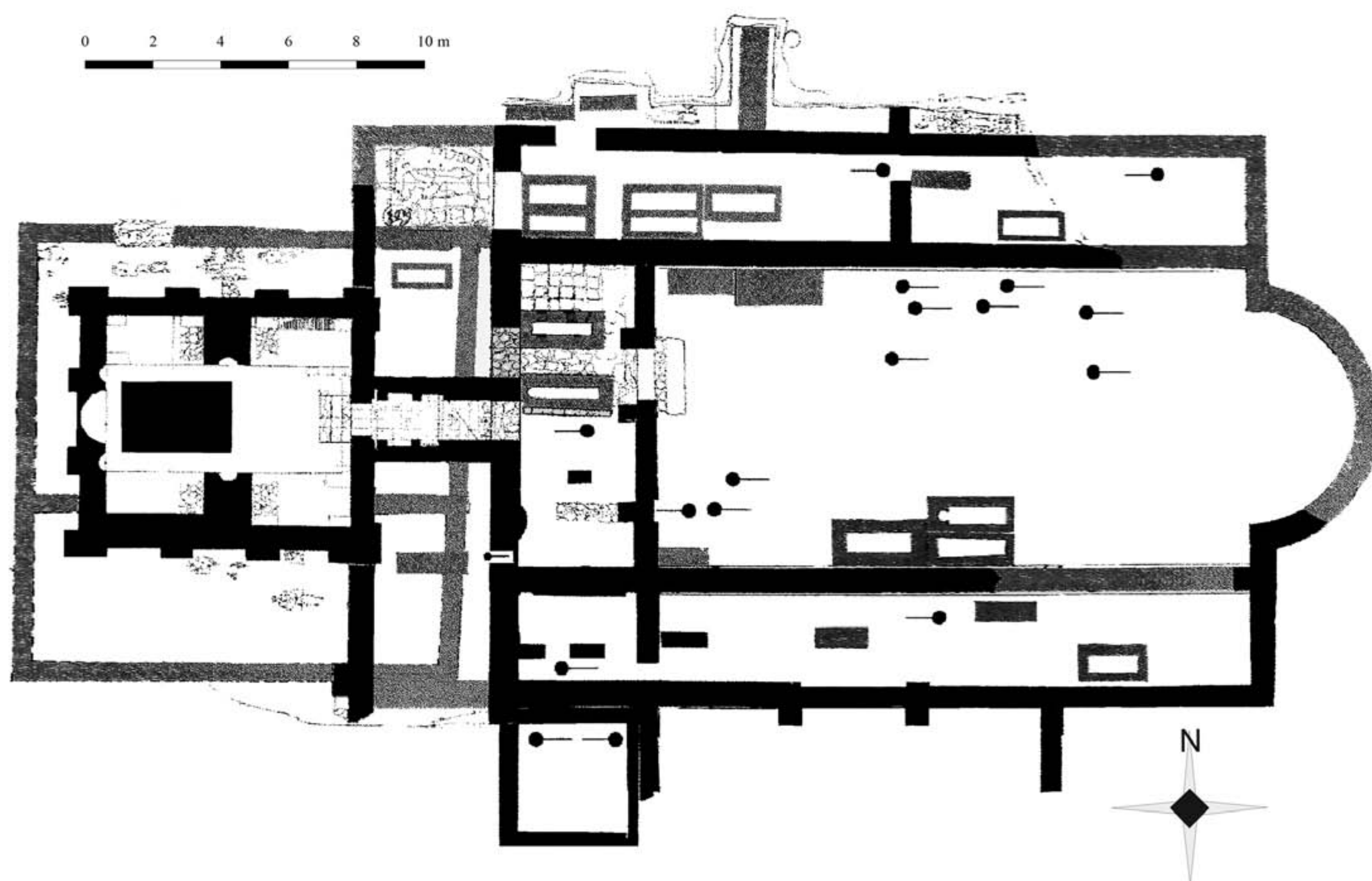


Fig. 1. Complex in Jagodin Mala, Naissus (Niš) – ground plan (after Milošević, Martirijum, fig. 4)

numerous Christians were martyred there during the first decades of the fourth century, mostly in Sirmium as the seat of the Prefecture, and that their earthly remains were known to perform miracles.[20]

Unfortunately, insufficient amount of archaeological material, discovered in known late antique sites, mostly preclude scholars of gaining the complete insight into the formation of early Christianity in modern Serbia. Yet it is still possible to contextualize some individual examples, which can help us to understand the way in which the cult of martyrs developed in this part of the Balkan Peninsula. One such example is the *martyrium* discovered by A. Oršić-Slavetić in 1932/1933 on the necropolis in Jagodin Mala in Naissus (modern Niš). It was originally situated North-East of the supposed central part of the late antique city, which still lies unexplored. Sources inform us that Naissus was an important urban centre in the Roman province of Dacia Mediterranea. Its importance was gained primarily by the fact that the first "Christian" emperor, Constantine I, was born in the city, as well as by the fact that it obviously was one of the main Roman strongholds in this part of the Empire, which led many emperors of the fourth century to spend some time there. It was also one of the largest centres of the Christian church in Illyricum, the seat of the bishopric subdued to the bishop of Serdica, but quite influential itself during the religious conflicts of the fourth century.[21] Little is known today about the once great Roman city, since it is mostly buried under the modern settlement. The best excavated city part is Jagodin Mala, thanks among the rest to the mentioned excavations conducted by Oršić-Slavetić. Those campaigns were quite fruitful, since several buildings believed to be Christian churches were discovered, as well as seventeen barrel-vaulted tombs, one of them most certainly belonging to a deceased Christian, to which testify christograms depicted on its inner walls.[22] This tomb was situated south of the basilica, in its close vicinity. The discovery of the *martyrium* was, as consequent excavations showed, certainly the most important find of the campaign. It appeared to be attached to the three-aisled basilica, discovered somewhat later during the excavations conducted in 1952–1953 by Dj. Mano-Zisi and in 1962 by M. Grbić (Fig. 1). Despite the fact that the bibliography considering this complex is very humble, it is until today the best published and researched Christian sacred place of ancient Naissus.[23]

20 *Acta sanctorum, martii, III*, Paris–Roma 1865; *Acta sanctorum, aprilis, I*, Paris–Roma 1866; *Acta Sanctorum, octobris, IV*, Paris–Roma 1866; *Martyrologium Hieronymianum e codice Trevirensi*, AB 2 (1883) 9–34; Victricius Rhotomagensis, *Liber de laude sanctorum*, in: PL XX, 453; J. Zeiller, *Les origins chrétiennes dans la province danubiennes de l`empire Romain,* Roma 1967, 73–104.

21 Zeiller, *op. cit.,* 159; M. Rakocija, *Das frühe Christentum in Naissus/Niš (Serbien)*, Mitteilungen zur Christlichen Archäeologie 17 (2011) 14–15.

22 A. Oršić-Slavetić, *Arheološka istraživanja u Nišu i okolini*, Starinar 8–9 (1933) 304–305; Rakocija, *op. cit.,* 37–38; G. Jeremić, *The Late Antique necropolis in Jagodin Mala, Niš [Naissus], Serbia – eighty years of research*, in: *Strategie e programmazione della conservazione e transmislibilità del patrimonio culturale*, ed. A. Filipović, W. Troiano, Roma 2013, 274.

23 P. Petrović, *Niš u antičko doba*, Niš 1976, 85–87; G. Milošević, *Martirijum i grobljanska bazilika u Jagodin mali u Nišu*, in: *Niš i Vizantija. Zbornik radova II,* ed. M. Rakocija, Niš 2004, 121–140; M. Rakocija, *Paleobyzantine Churches of Niš. Preliminary survey*, in:

The basilica to which the *martyrium* is attached was a three aisled structure, 21.6 m long and 15.5 m wide, with the narthex of 3.5 m long and 12.3 m wide.[24] These measurements are not definitive since the archaeological investigations conducted in 1952–1953 by Dj. Mano-Zisi suggested that the church could be wider, i.e. that there existed traces of walls south and north of the discovered structure, but the lack of available space disabled further excavations.[25] It could also mean that the church was not three-aisled but five-aisled instead, although it is much less possible. The interior walls of the church were embellished by marble revetment in the lower and frescoes in the upper parts of the walls. To this testify the traces of marble slabs and fresco-mortar.[26] The narthex went the entire width of the nave and the south aisle of the basilica. West of it, another room 3.5 m long was built, which most possibly had the same width as the basilica, designated in literature as the exonarthex.[27] Yet, the earliest Christianity did not recognize liturgical rites for which the exonarthex would be needed. So, it seems that the mentioned space was some kind of vestibule which, despite its possible liturgical role which shouldn't yet be excluded, had the main function to connect the basilica to the upper floor of the *martyrium* in the west, while the staircases led from the narthex inside the underground crypt of the *martyrium*. Among the finds discovered within the basilica, three inscriptions on fragmented marble slabs are very interesting. The dimensions of all three of them suggest that those were parts of different funerary slabs, most probably originally placed above the graves.

The first inscription, dimensions 59 x 42 x 2.5 cm, starts with a cross and ends with the same symbol: "*Fili meus dulcis Antonine, quem fata tulerunt cum octavo carperet anno, disripuit mors invida vitae, fecit vero terminum m(en)s(e) sept(embri) ind(ictione) nona*".[28] The second inscriptrion, dimensions of preserved part 67 × 58 × 7 cm, also starts with the cross: "*Hic requiescat Petrus filius Thomae vicario annorum XVI iuxta patre et sororis patri et duo germanos suos Antonino et Gentione qui in uno mense simul vita finirunt et maximo lucto matris dereliquerunt mens(e) sept(embri) ind(ictione) nona XIII* (the last number is uncertain)".[29] It appears that on both of these slabs the same Antoninus is mentioned, so it seems that vicarius Thomas had three sons, Antoninus, Gentius and Petrus, all of them departed as children, but not at the same year, and that all three of them were buried in the basilica.[30] Unfortunately, nothing further can be concluded from these inscriptions. The third slab is very poorly preserved, but the text was certainly a part of the larger funerary inscription. "…--- *fam]ula dei Ma [---]ssa que re [---] quinqua…*".[31] One of suggested readings of the part of this text says: "*Ma[ria abbati]ssa…*". The term *abbatissa* was not rare in Late Antiquity in various parts of the Empire while the suggested name Maria is indeed mostly tied to the Christian population, but it does not give us any more precise information.[32] Taken as a whole, these inscriptions only prove that those buried inside the basilica were Christians and that those burials occurred sometimes between the fourth and the sixth century, more probably closer to the latter, since the second inscription was, according to some authors, dated to the end of the first half of the sixth century, maybe after the plaque in 545/546.[33] Namely, they provide neither more precise dating nor the dedication of the church or of the *martyrium*, but they certainly testify to the fact that this complex preserved important relics as the focal point toward which people turned not only in lifetime but in death as well.

The crypt of the two storey *martyrium* was 7.5 m long, 6 m wide and built of bricks and mortar (Fig. 2).[34] In the middle of it was the platform, the lateral walls had two arcosolia each, separated from each other by small niches, so it seemed that, besides the body of the saint probably originally laid in the sarcophagus placed on the platform, four more persons were to be buried inside the arcosolia. Indeed, during the archaeological excavations displaced human bones were found within the ruble as well as a piece of a silk cloth, which was supposed to originate from one of the coffins.[35] The western wall had in its middle one large niche flanked on each side by one smaller niche. Above the larger niche a window was discovered, which probably enabled the day light to enter the substructure of *martyrium*, but it was also suggested

Fig. 2. Martyrium in Jagodin Mala, interior of the crypt, view from the East (photograph in public use)

Niš i Vizantija. Zbornik radova V, ed. M. Rakocija, Niš 2007, 125–147; Jeremić, *op. cit.* 272–281; M. Rakocija, *O bazilici sa martirijumom (bazilika mučenika) u Nišu*, in: *Niš i Vizantija. Zbornik radova XI*, ed. M. Rakocija, Niš 2013, 31–68.

24 Jeremić, *op. cit.,* 276; Rakocija, *O bazilici*, 46.

25 Đ. Mano-Zisi, *Arheološko ispitivanje Niške tvrđave i Jagodin-male u Nišu*, Glasnik Srpske akademije nauka IV/2 (1952) 367; N. Spremo Petrović, *Proporcijski odnosi u bazilikama Ilirske prefekture*, Beograd 1971, 28; Milošević, *op. cit.,* 124.

26 Milošević, *op. cit.,* 124–125.

27 Rakocija, *Paleobyzantine churches*, 134; idem, *O bazilici*, 49.

28 P. Petrović, *Inscriptions de la Mésie Supérieure, IV. Naissus – Remesiana – Horreum Margi*, Beograd 1979, 91–92, (nr. 50).

29 *Ibid.,* 92 (nr. 51).

30 *Ibid.,* 92.

31 *Ibid.,* 93.

32 *Ibid.*

33 *Ibid.,* 91–93. Dating to the later period is given according to *The prosopography of the Later Roman Empire,* 3B, ed. J. R. Martindale, Cambridge 1992, 1320.

34 Rakocija, *Das frühe Christentum in Naissus*, 20.

35 I. Nikolajević, *Sahranjivanje u ranohrišćanskim crkvama na području Srbije*, Arheološki vestnik 29 (1978) 681; Petrović, *Niš u antičko doba*, 86.

that it could have served as *fenestella*.[36] The crypt was originally vaulted, but the vault collapsed, and inside the rubble the coins of Constantine I and Constantius II were discovered.[37]

The upper floor of the *martyrium*, which was in the same level as the basilica, was insufficiently preserved but it could be concluded that it had the dimensions of 7.15 × 6.20 m, with the entrance in its eastern wall. The outer faces of all the walls of *martyrium* were strengthened by the massive pilasters, very much resembling buttresses. Several fragments of architectural decoration were found during the excavations of the basilica and *martyrium*, the appearance of which led researchers to one today mostly accepted conclusion that the basilica was built in the fifth century, while the *martyrium* was older and was built during the first half of the fourth century.[38] On the other hand, some burials discovered below the basilica's floor were dated to the fourth century, among them the burial in the lead sarcophagi and in the cubiculum found on the site (Fig. 3).[39] It would then appear that the church itself was built several decades or almost a century later than those burials below the basilica occurred or the *martyrium* was built, yet it managed to keep older burials perfectly intact.

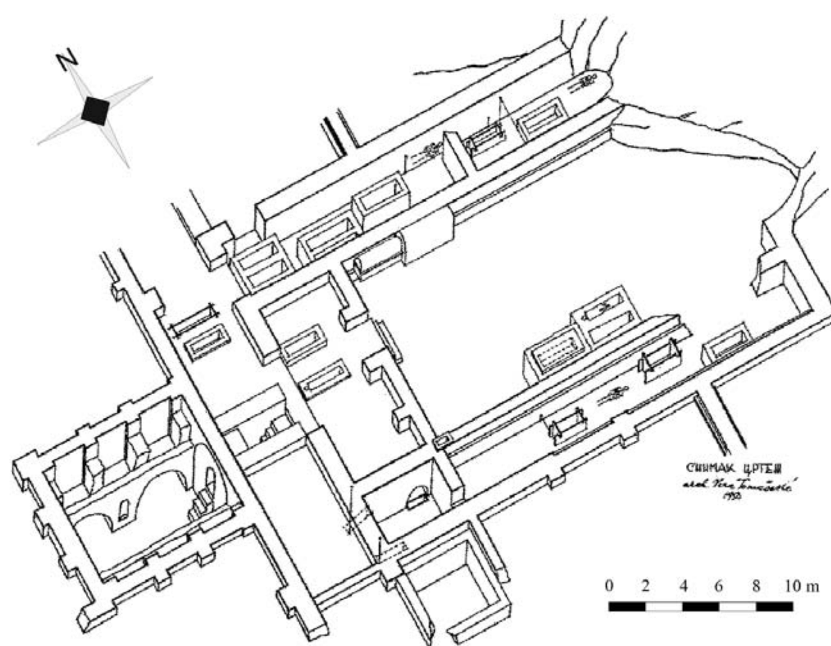


Fig. 3. Complex in Jagodin Mala, Naissus (Niš) – axonometry (after Milošević, Martirijum, fig. 3)

Despite the today accepted opinion that the basilica is later than the *martyrium*, one must once again take into consideration the rapport given by Ljubica Zotović in 1962, the interpretation by Nevenka Spremo-Petrović and some further texts considering the necropolis in Jagodin Mala.[40] Ljubica Zotović noted that the *martyrium* was built above the elder structure of the same East-West orientation, dated earlier in the fourth century, as well as that the tie between the *martyrium* (which she called "byzantine tomb") and the basilica east of it suggests that they were built simultaneously in the fifth century, although it is not clear whether before or after the Hunic raids which occurred from 441 to 447, while the discovered graves could be dated to three phases: to the fourth century i.e. before the erection of these objects, in the time of their erection, and in the time of the destruction of the basilica.[41] The conclusion was based on the fact that the *martyrium* was built above the mentioned elder structure.[42] On the other hand, N. Spremo-Petrović leaned her explanation on the reading of the architectural modules used during the building of both structures, but she likewise came to the same conclusion, i.e. that the church and the *martyrium* were contemporaneous, and that the fact that basilica and *martyrium* are constructionally divided is the consequence of the different levels of their foundations (because the crypt had a substructure).[43] The newest attempt to explain the chronology of these two connected object was made by M. Rakocija. He also state that the *martyrium* was older then the basilica, but noticed that there are many things that suggest that the entire complex was most carefully planned and executed, although not at the same time.[44]

In order to better understand the nature of Naissus' *martyrium* one should also take a glimpse into some of the important analogies. The most similar and geographically closest parallel to the Naissus' is the fourth century *martyrium* built on the site Marusinac, one of the extramural necropolises outside the city of Salona in the province of Dalmatia (Fig. 4). It is believed to mark the burial place of St. Anastasius, Salonitan saint whose martyrdom is testified by the written sources and whose body was laid inside the crypt of the two-storied *martyrium*, built early in the fourth century by lady Asclepia.[45] East of it, an elaborate complex was erected during the first half of the fifth century, consisting of atrium, two basilical struc-

---

36 Rakocija, *Paleobyzantine churches*, 133; idem, *O bazilici*, 41.

37 Jeremić, *op. cit*., 275; eadem, *Kasnoantička nekropola u Jagodin mali*, in: *Jagodin mala, kasnoantička nekropola*, ed. S. Perić, Niš 2014, 20.

38 Rakocija, *Paleobyzantine churches*, 133; idem, *O bazilici*, 53–54. About the ionic impost capital from Naissus, cf. I. Nikolajević-Stojković, Jonski impost kapiteli iz Makedonije i Srbije, ZRVI 1 (1952) 170–174; I. Nikolajević-Stojković, *Ranovizantiska arhitektonska dekorativna plastika u Makedoniji, Srbiji i Crnoj Gori*, Beograd 1957. Ionic impost capitals similar to the one found in Niš can be observed in baptistery of Episcopal basilica in Stobi, dated to the fifth century. Cf. S. Filipova, *Ranovizantijski kapiteli u Republici Makedoniji*, Belgrade 2004 (unpublished doctoral dissertation), T. XLVIa.

39 S. Golubović, *Prilog proučavanju olovnih sarkofaga u Gornjoj Meziji*, Viminacium 12 (2001) 138; M. Rakocija, *Još jednom o dekoraciji ranohrišćanskog dečijeg olovnog sarkofaga iz bazilike mučenika u Nišu*, Zbornik Narodnog muzeja 20/2 (2012) 20, with the older literature.

40 Lj. Zotović, *Jagodin Mala, Niš – Kasnoantička nekropola*, Arheološki pregled 4 (1962) 230–233; Spremo Petrović, *op. cit*., 29; Lj. Zotović, N. Petrović, *Kasnoantička nekropola u Jagodin Mali u Nišu*, Beograd 1968; Jeremić, *Kasnoantička nekropola u Jagodin mali, 22.*

41 Zotović, *op. cit*., 232–233; Zotović, Petrović, *op. cit*. [18]; Lj. Zotović, *Pogrebni ritual i shvatanja zagrobnog života u svetu kasnoantičke nekropole Naisa,* Niški zbornik 1 (1971) 50.

42 Zotović, *Jagodin Mala*, 232–233.

43 Spremo Petrović, *op. cit*., 29.

44 Rakocija, *O bazilici*, 47–48.

45 E. Dyggve, *History of Salonitan Christianity*, Oslo–Cambridge 1951, 78; J. Zeiller, *Les origins chrétiennes dans la province romaine de Dalmatie*, Roma 1967, 61; Brown, *op. cit.,* 33–34; R. MacMullen, *The Second church. Popular christianity A. D. 200–400*, Atlanta 2009, 50. The dedication of the site as the memoria of St. Anastasius was strengthened by the inscription dated to the late sixth or early seventh century. Cf. A. M. Yasin, *Reassessing Salona's churches. Martyrium evolution in question*, Journal of early Christian studies 20/1 (2012) 91, n. 76.

Fig. 4. Martyrium of st. Anastasius, Marusinac, Salona (photograph in public use)

tures and an opened area between them.[46] Only by looking at the ground plan of the Marusinac complex, it is visible that, as A. M. Yasin recently properly noticed, "the complex contains not one but multiple significant focal points",[47] based on the fact that there existed three different places of veneration, i.e. *martyrium* and two basilicas. Yet, the dating of the *martyrium* is based primarily on the tradition found in written sources.[48]

Several similar examples of martyria are known today, like for example those in La Alberca (Spain)[49] or the ancient Sopianae (Pecs, Hungary) the capital of the province Valeria.[50] La Alberca structure, uniquely defined as *martyrium*, was actually built adjacent to the late antique rural villa (Fig. 5). It was likewise two-storey structure with thick buttresses on its outer walls, oriented East--West with the entrance on the East and apse-like structure on the West. Its martyrial function is mostly based on the formal similarities with the *martyrium* in Marusinac and is nowadays under suspicion,[51] first of all because of its context (i.e. next to the villa in the rural surrounding). The so called *martyrium* in Sopianae, although there is no secure evidence about the martyr's burial there, is built in the second half of the fourth century and is likewise

[46] E. Marin, *Starokršćanska Salona*, Zagreb 1988, 44; Yasin, *Reassessing Salona's churches*, 90.

[47] Yasin, *op. cit.,* 91.

[48] E. Dyggve even gave a more precise dating of the basilicas to the time of bishop Paschasius, who became bishop sometime before 426 and stayed until 443. Cf. Dyggve, *op. cit.,* 79. The grave of the said bishop was believed to be discovered in the north basilica, cf. Marin, *Starokršćanska Salona*, 58.

[49] P. C. Maldonado, *Angelorum participes: the cult of the saints in Late Antique Spain,* in: *Hispania in Late Antiquity. Current perspectives,* eds. K. Bowes, M. Kulikowski, Leiden–Boston 2005, 186; K. Bowes, *"Une coterie Espagnole pieuse": Christian archaeology and Christian communities in fourth- and fifth- century Hispania*, in: *Hispania in Late Antiquity,* 212–213.

[50] Z. Magyar, *Late Roman Sopianae: a study of different influences in fourth century southern Pannonia*, Sheffield 2006 (unpublished master thesis), 42–43.

[51] Bowes, *op. cit.,* 213.

the two-storied structure with the underground burial chamber and the mausoleum above. Spatial division is very similar to the above mentioned examples, with arcosolia built into the lateral walls, but the apse oriented to the East is actually freestanding and not enclosed by the wall.[52]

There are many examples of architecturally similar funeral buildings defined as *memoriae*. Those can be found all over the Roman Empire prior to the fourth century, often being used for burying of members of one *familia*, but only those that show traces of future Christian cultic activities can be treated as potential analogies for the martyrium in Naissus. In that context, the geographically and functionally closest is the mentioned martyrium in Salona.

Unfortunately, unlike the Salonitan *martyrium*, all the others lack any written testimony that can in any way be tied to it and the discovered archaeological material is insufficient for more precise conclusions. It can likewise be said for the Naissus' example. Only one sentence, recorded by bishop Victricius of Rouen (393–407) in his work *De laude sanctorum* mentioned Naissus as one of five cities in which saints` relics cured and performed miracles, alongside with Rome, Constantinople, Antiochia and Thessaloniki.[53]

Several questions arose from everything above said about the complex in Jagodin Mala. First is the question of dating of the *martyrium* and the church, since it is still unclear whether the church is contemporaneous with the *martyrium* or was later than it, and how much later was it built. The second is even more important question about the original purpose of the *martyrium,* based primarily on the fact that the entrance into the lower level of this building was enabled. It of course means that it was possible to enter the level of the building which served not only as the *martyrium*, but as private family mausoleum, as is

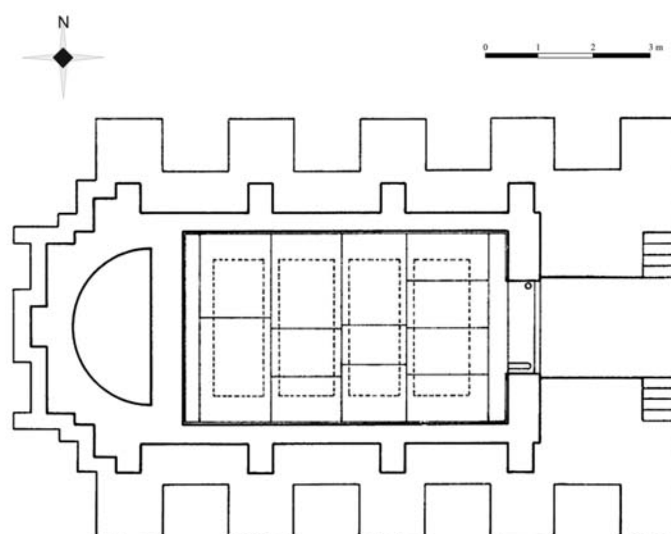


Fig. 5. Martyrium in La Alberca, Spain – ground plan (photograph in public use)

[52] Magyar, *op. cit.,* 42–43; K. Hudák, *The iconographical program of the Wallpaintings in the Saint Peter and Paul burial chamber of Sopianae (Pécs)*, Mitteilungen zur christlichen archäologie 15 (2009) 47–76.

[53] Victricius Rhotomagensis, *Liber,* 453; H. Delehaye, *Les origins du culte des martyrs*, Bruxelles 1912, 283; Zeiller, *Les origins chrétiennes*, 108.

believed. The third question is what the primary focus of veneration was – church altar or the *martyrium*, and how the spacious relation between those two really functioned.

The answer to the first question must be searched for in archaeological evidences, which suggest that the church and the *martyrium* might have been built simultaneously. If we aim to reconsider the dating of architectural sculpture, it is true that the style of ceramic capitals from the pilasters in *martyrium* do correspond to the fourth century dating (Fig. 6). But the style can be the enemy of every researcher who aim to date a building according to it, because architectural sculpture, especially capitals, is often reused in later times.[54] If we take the coins dated to the fourth century as the evidences for earlier dating of the *martyrium*, we are once again in the blind alley, since the date of their mintage can only give us *terminus post quem* because Roman and late antique coins were often in use for a long time.

As was already pointed, when Christianity became legitimate religion, bodies of the "very special dead" were to be buried separately from their family members, becoming the *foci* of the mass veneration.[55] Later, their bodies were unearthed, moved (*translatio*) and buried again, often dismembered, because even the smallest particle of the remains was sacred to the Christians.[56] If the *martyrium* in Jagodin Mala indeed had the purpose to unite in death wealthy locals with some unknown martyr, it must have been that his or hers body was unearthed from the original place of its burial, and then laid probably into the coffin placed on the platform in the midst of the lower level of the *martyrium*. Although there are no definite archaeological testimonies, it should not be excluded that the earlier structure discovered below the *martyrium* served as the original shrine that marked the place of saint's burial. It can also be suggested with certainty, like was for the *martyrium* in Marusinac, that the arcosolia built into the walls of the crypt were intended for the family members of the *martyrium* builders. It seems that the martyr's body, from the moment of its second entombment inside the *martyrium*, became the property of another family, this time not necessarily of his own but of the one that acquired his or hers body. From that moment on, martyr's body and the bodies of the deceased ancestors were commemorated together not only by the family members but by the entire community. Yet, it was obviously not enough for the Christian community of Naissus, because everybody wanted to be buried as close to the sacred focus as possible.[57] That is why the building of the church occurred. But despite this quite simplified explanation, the existence of church itself still poses the question: what was the religious focus of this Christian temple? For the complex in Marusinac it was suggested that the body of St. Anastasius was transferred to the church, and placed under the altar.[58] The same could also be proposed

Fig. 6. Ceramic capitals from pilasters in martyrium in Jagodin Mala (after Jeremić, Kasnoantička nekropola, cat. nr. 173)

for the complex in Jagodin Mala. Yet, it would mean that the saint's body was disturbed twice in a couple of decades. This will also imply another question: what was the opinion of the Church when considering this "adoption" of the saint's body as well as considering the disturbing of the buried body? In the pre-Christian Empire it was forbidden to exhume the body, regardless of reasons to do so – the exhumation was treated as a crime and protected by civil laws, since the process would terminate its status of *res religiosa*.[59] The exhumation as a form of violation of the tomb is also recognized in the later laws, for example in the one of emperor Theodosius I (378–396) dated to 386. It states that the transfer of any buried body is strictly forbidden, as well as dismembering martyr's remains or selling the relics. Yet it allows the embellishment of the martyr's grave or tomb, in order to be used for the purpose of the cult.[60] That does not necessarily mean that there were no exhumations, as we can see on the most popular example of bishop Ambrose of Milan's transfer of SS. Gervasius and Protasius or the two transfers of the re-

[54] Caraher, *op. cit.,* 22.

[55] MacCormick, *op. cit.,* 18.

[56] Rapp, *op. cit.,* 558–559.

[57] *Ibid.*, 559.

[58] Marin, *Starokršćanska Salona*, 44; idem, *Les nécropolis de Salone*, in: *Actes du XI congrès international d'archeologie chrétienne. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21–28 septembre 1986*, Rome 1989, 1236. It is known that from the second half of the fourth century onward, the martyrs' remains started to be transferred inside the city walls and re-buried below the church altars. To this testify the acts of the local council of Carthage held in 419 that stated that all the martiria built extra muros, which lack earthly remains of saints, should be destroyed. Cf. Enchev, *op. cit.*, 719.

[59] Rebillard, *The Care of the Dead*, 62–63.

[60] There were the suggestions that this law was an answer to the act of transferring martyrs' remains by bishop Ambrose of Milan. Cf. Rebillard, *op. cit.*, 66, n. 26; Enchev, *op. cit.*, 720.

mains of St. Babylas in Antioch, both times by the members of the royal family of Constantine.[61] Mentioned laws actually testify that the state tried to eliminate already existing practice by punishment. Of course, another possible scenario must be taken into account: number of cases were recorded when martyrs never in fact had the proper burial, like was the case with the mentioned St. Anastasius of Salona, SS. Peter and Marcelinus of Rome and many others. Pious Christians saved their bodies from rivers or woods, and then buried them according to Christian funeral practice, which could have also happened to the person buried inside the Naissus' *martyrium*.

The two-storey concept of this building suggest that it was not meant only for burials, but was possibly also intended for some kind of ritual tied to the body of the martyred saint. One possibility, although not very possible, is that some kind of funeral banquets in memory of the departed was held in the upper floor. It is known from the written sources that early Christians did see the banquet as one way of honoring the "very special dead", although that practice was intensely disapproved by some church fathers. It can also suggest that Eucharist was held above the martyrs' tomb, mentioned by Tertulian and Augustine, which imply that believers brought offerings, i.e. the vine and bread, which were partially to be used for Eucharist and partially to be distributed to the poor.[62] Sadly, the *martyrium* in Jagodin Mala is poorly preserved so there is no evidence about the possible existence of an altar or even a niche in the eastern or western wall of the upper floor, so no proof of any liturgical action can be given. It brings us back to the third posed question considering the interrelation of the church and the *martyrium*.

One possible explanation considering the complex in Jagodin Mala is that the place of martyr's burial, maybe the elder structure below the *martyrium*, was the original cult focus, and that the *martyrium* may have inherited the same function. Another focal point was the church erected east of it. The building of the church suggests strong cult which developed around the *martyrium*, which led to the conclusion that the martyr's body was indeed laid inside the crypt, i.e. that the cult developed *ad corpus*. Than the basilica built next to the *martyrium* in Jagodin Mala in Naissus would actually be the so called *basilica iuxta sanctum*, sacred building which is not necessarily built directly above the saint's remains, but is somehow connected to the saint or the martyr.[63] The existence of the church may also suggest that it was the bishop in fact, who was in charge of the martyr cult, so the church was needed in order for services to be conducted on appropriate occasions, as for example on saint's anniversary. Those services became common from the fourth century onward and attracted a large number of faithful who could in their own way participate in the liturgy. The possibility that the bishops were in charge of the cult does not imply that they were the founders of every church in their realm. Founding the churches was usually the privilege of well-to-do members of Christian community and, as R. MacMullen wrote "the elite *owned* the church they attended".[64] Another thing to which we must focus is the discovery of architectural remains of different structures both south and north of the church (chambers, walls), the function of which cannot be explained by the regular liturgical acts. Those ancillary spaces suggest that the basilica could have functioned as the place of pilgrimage.[65] To this can also testify the words of Victricius of Rouan stating that Naissus was one of the most important cities in which saints performed miraculous healings, as well as Priscus' comment that in the Naissus' temples, ruined by Huns, he saw some people who remained there because of illness.[66] Since it is known that martyrial remains all over the Empire performed miracles, among them primarily miraculous healings, Priscus' words must be understand in the way that those who stayed in temples during Hunic raids must have been seeking for cure from the saints. Those words can also mean that the complex in Jagodin Mala, as the important cultic space of Naissus, could have been founded and in function prior to those raids.

Ever since the Oršić-Slavetić's excavations, at first the martyrium and than the entire complex in Jagodin Mala, were often in focus of many scholars, which testify about its importance for the research of early Christianity on the central Balkans. It is the only definitely testified *martyrium*, despite the fact that written historical sources suggest the existence of many others. Therefore, it is of utter importance to define what its functions really were. The obvious are that it served as the place of burial for several persons besides the martyr, as well as that it was the focal point for various burials outside the structure, mostly of wealthier population of Naissus. The less obvious functions must be seek for not in architecture or archaeology, but in ideas and needs that led the founders, builders and believers. Every building activity on the spot was closely tied to the cultic function of the entire complex. Its culmination can be observed in building of the basilica. Whether it was contemporaneous to the *martyrium* or was built later, its erection definitely was the consequence of the strongly established and well developed martyr's cult. It enabled the strong link between the martyr's body and the necessary services. It also served as covered graveyard for all of those that could afford to be buried as close as possible to the martyr's remains. So the final conclusion, despite all still unanswered questions, is that the complex in Jagodin Mala was a conglomerate of diverse functions, all developed around the same idea – that of the Salvation. It was needed by the founders of the *martyrium* and church, by the departed buried around or under the church, as well as for all of those who gathered to pay homage to the saint, whether members of the community or pilgrims. Because they all believed that their sins will be "washed" at the Last Judgment Day by the "martyr's sacred blood" spilled for the Christian God.[67]

---

[61] MacMullen, *op. cit.,* 26.

[62] Rebillard, *op. cit.*, 152, 154. M. Rakocija suggests that to this purpose may have served the southern annex built next to the narthex. Cf. Rakocija, *O bazilici*, 51.

[63] J. D. Alchermes, *Cura pro mortuis and cultus martyrum. Commemoration in Rome from the second through the sixth century*, New York 1989 (unpublished doctoral dissertation), 113.

[64] MacMullen, *op. cit.,* 22.

[65] Pilgrimage churches often had the same kind of ancillary spaces. Cf. Caraher, *op. cit.,* 27.

[66] Victricius Rhotomagensis, *Liber,* 453; *Prisc. Frg.* 8, 291,9–15, in: *Prisci Fragmenta. Historici graeci minores I,* ed. L. Dindorf, Leipzig 1870.

[67] G. MacKie, *Symbolism and purpose in an Early Christian martyr mhapel. The case of San Vittore in Ciel d'Oro, Milan*, Gesta 34/2 (1995) 98.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acta Sanctorum, aprilis, I, Paris–Roma 1866.

Acta Sanctorum, martii, III, Paris–Roma 1865.

Acta Sanctorum, octobris, IV, Paris–Roma 1866.

Alchermes J. D., *Cura pro mortuis and cultus martyrum. Commemoration in Rome from the second through the sixth century*, New York 1989 (unpublished doctoral dissertation).

Baldovin J. F., *The urban character of Christian worship. The origins, development and meaning of stational liturgy*, Roma 1987.

Bowes K., *"Une coterie Espagnole pieuse": Christian archaeology and Christian communities in fourth- and fifth- century Hispania*, in: *Hispania in Late Antiquity. Current perspectives,* eds. K. Bowes, M. Kulikowski, Leiden – Boston 2005, 189–258.

Brown P., *The cult of the saints. Its rise and function in Latin Christianity*, Chicago–London 1982.

Caraher W. R., *Church, society, and the sacred in Early Christian Greece*, Columbus 2003 (unpublished doctoral dissertation).

Davies J., *Death, burial and rebirth in the religions of Antiquity*, London – New York 1999.

Deleheye H., *Les origins du cultes des martyrs*, Bruxelles 1912.

Dey H. W., *The Aurelian wall and the refashioning of Imperial Rome, AD 271–855*, Cambridge 2011.

Dyggve E., *History of Salonitan Christianity*, Oslo–Cambridge 1951.

Enchev T., *„Nie sme i videli i dokosnali": prekii͡at kontakt s moshchite na mŭchenicite, kako vazhen faktor za formirane na rannohristii͡anskata khramova arkhitektura*, in: *Srednovekovnii͡at chovek i negovii͡at svi͡at. Sbornik v chest na 70-ta godishnina na prof. d. i. n. Kazimir Popkonstantinov*, red. V. Kostova, B. Tŭrnovo 2014, 717–734.

Filipova S., *Ranovizantijski kapiteli u Republici Makedoniji*, Beograd 2004 (unpublished doctoral dissertation).

Golubović S., *Prilog proučavanju olovnih sarkofaga u Gornjoj Meziji*, Viminacium 12 (2001) 135–158.

Grabar A., *Martyrium*, Paris 1946.

Hudák K., *The iconographical program of the wall paintings in the Saint Peter and Paul burial chamber of Sopianae (Pécs)*, Mitteilungen zur christlichen archäologie 15 (2009) 47–76.

Iust. Dig. in: *Corpus Iuris Civilis, 1: Digestorum seu pandectarum libri quinquaginta*, red. J. L. W. Beck, Leipzig 1829.

Jeremić G., *The Late Antique necropolis in Jagodin Mala, Niš [Naissus], Serbia – eighty years of research*, in: *Strategie e programmazione della conservazione e trasmissibilità del patrimonio culturale*, ed. A. Filipović, W. Troiano, Roma 2013, 272–281.

Jeremić G., *Kasnoantička nekropola u Jagodina mali*, in: *Jagodin mala, kasnoantička nekropola*, ur. S. Perić, Niš 2014, 11–58.

Jeremić M., *Kultne građevine hrišćanskog Sirmijuma*, in: *Sirmium i na nebu i na zemlji (1700 godina od stradanja hrišćanskih mučenika),* ed. D. Poznanović, Sremska Mitrovica 2004, 43–73.

Krautheimer R., *Corpus basilicarum christianarum Romae. Le basiliche cristiane antiche di Roma (sec. IV–IX)*, Città del Vaticano 1937.

Krautheimer R., *Three Christian capitals. Topography and politics*, Berkeley 1983.

Krautheimer R., Ćurčić S., *Early Christian and Byzantine architecture*, London 1986.

MacCormack S., *Loca Sancta. The organization of sacred topography in Late Antiquity*, in: *The blessings of pilgrimage,* ed. R. Ousterhout, Urbana–Chicago 1990, 7–40.

MacKie G., *Symbolism and purpose in an Early Christian martyr chapel. The case of San Vittore in Ciel d`Oro, Milan*, Gesta 34/2 (1995) 91–101.

MacKie G. V., *Early Christian chapels in the West. Decoration, function and patronage*, Toronto–Buffalo–London 2003.

MacMullen R., *The second church. Popular Christianity A.D. 200–400,* Atlanta 2009.

Magyar Z., *Late Roman Sopianae. A study of different influences in fourth century southern Pannonia*, Sheffield 2006 (unpublished master thesis).

Maldonado P. C., *Angelorum Participes: the cult of the saints in Late Antique Spain*, in: *Hispania in Late Antiquity. Current perspectives,* eds. K. Bowes, M. Kulikowski, Leiden–Boston 2005, 151–188.

Mano-Zisi Đ., Jovanović D., *Arheološko ispitivanje Niške tvrđave i Jagodin--male u Nišu*, Glasnik Srpske akademije nauka IV/2 (1952) 365–367.

Maraval P., *The earliest phase of Christian pilgrimage in the Near East (before the 7th century)*, DOP 56 (2002) 63–74.

Marin E., *Les nécropolis de Salone*, in: *Actes du XI congrès international d'archeologie chrétienne*, Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21–28 septembre 1986, Rome 1989, 1227–1239.

Marin E., *Starokršćanska Salona*, Zagreb 1988.

Martyrologium Hieronymianum e codice Trevirensi nunc primim editum, AB 2 (1883) 7–34.

Milošević G., *Martirijum i grobljanska bazilika u Jagodin mali u Nišu*, in: *Niš i Vizantija Zbornik radova II,* ed. M. Rakocija, Niš 2004, 121–140.

Mirković M., *Rimsko osvajanje i organizacija rimske vlasti*, in: *Istorija srpskog naroda I*, ed. S. Ćirković, Beograd 1994, 66–67.

Nikolajević I., *Sahranjivanje u ranohrišćanskim crkvama na području Srbije*, Arheološki vestnik 29 (1978) 678–693.

Nikolajević-Stojković I., *Jonski impost kapiteli iz Makedonije i Srbije*, ZRVI 1 (1952) 169–181.

Nikolajević-Stojković I., *Ranovizantiska arhitektonska dekorativna plastika u Makedoniji, Srbiji i Crnoj Gori*, Beograd 1957.

Oršić-Slavetić A., *Arheološka istraživanja u Nišu*, Starinar 8–9 (1933) 303–310.

Petrović P., *Niš u antičko doba*, Niš 1976.

Petrović P., *Inscriptions de la Mésie Supérieure, IV: Naissus – Remesiana – Horreum Margi*, Beograd 1979.

Prisci Fragmenta. Historici graeci minores I, ed. L. Dindorf, Leipzig 1870.

The prosopography of the Later Roman Empire, 3B, ed. J. R. Martindale, Cambridge 1992.

Rakocija M., *Das frühe Christentum in Naissus/Niš (Serbien)*, Mitteilungen zur christlichen archäeologie 17 (2011) 9–50.

Rakocija M., *Još jednom o dekoraciji ranohrišćanskog dečijeg olovnog sarkofaga iz bazilike mučenika u Nišu*, Zbornik Narodnog muzeja 20/2 (2012) 17–39.

Rakocija M., O bazilici sa martirijumom (bazilika mučenika) u Nišu, in: *Niš i Vizantija. Zbornik radova XI,* ed. M. Rakocija, Niš 2013, 31–68.

Rakocija M., *Paleobyzantine Churches of Niš. Preliminary survey*, in: *Ниш и Византија. Зборник радова V,* ed. M. Rakocija, Ниш 2007, 125–147.

Rapp C., *Saints and holy men*, in: *Constantine to c. 600,* ed. A. Casiday, F. W. Norris, Cambridge 2007 (The Cambridge History of Christianity, 2), 548–566.

Rebillard E., *Conversion and burial in the Late Roman Empire*, in: *Conversion in Late Antiquity and the Early Middle Ages. Seeing and believing,* eds. K. Mills, A. Grafton, Rochester 2003, 61–83.

Rebillard E., *The care of the dead in Late Antiquity*, Ithaca–London 2009.

Spremo Petrović N., *Proporcijski odnosi u bazilikama Ilirske prefekture*, Beograd 1971.

Toynbee J. M. C., *Death and burial in the Roman world*, London 1982[2].

Victricius Rhotomagensis. Liber de laude sanctorum, in: PL 20, 443–458.

Yasin A. M., *Commemorating the dead – constructing the community: church space, funerary monuments and saints' cults in Late Antiquity*, Chicago 2002 (unpublished doctoral dissertation).

Yasin A. M., *Reassessing Salona's Churches: Martyrium Evolution in Question*, Journal of Early Christian Studies 20/1 (2012) 59–112.

Zeiller J., *Les origins chrétiennes dans la province danubiennes de l'empire Romain,* Roma 1967.

Zeiller J., *Les origins chrétiennes dans la province romaine de Dalmatie*, Roma 1967.

Zotović Lj., *Jagodin Mala, Niš – Kanoantička nekropola*, Arheološki pregled 4 (1962) 230–233.

Zotović Lj., *Pogrebni ritual i shvatanja zagrobnog života u svetu kasnoantičke nekropole Naisa*, Niški zbornik 1 (1971) 46–51.

Zotović Lj., Petrović N., *Kasnoantička nekropola u Jagodin Mali u Nišu*, Beograd 1968.

Špehar O., *Sirmijumski mučenici i kreiranje identiteta kasnoantičkog grada*, Zbornik Narodnog muzeja 21/2 (2014) 25–52.

Лични пијетет или колективна побожност у ранохришћанским мартиријумима. Пример касноантичког Ниша

Олга Шпехар

Ранохришћански мартиријум у Јагодин мали у Нишу открио је тридесетих година XX века А. Оршић-Славетић и од тог тренутка ова грађевина доспева у жижу интересовања истраживача различитих профила. Археолошким ископавањима обављеним 1952. и 1953. године, под руководством Ђ. Мано-Зисија, утврђено је да је мартиријум само део већег комплекса, којем припада и тробродна базилика саграђена источно од њега. Базилика је дуга 21,6 m, а широка 15,5 m, с нартексом дугим 3,5 m и широким 12,3 m. Те димензије цркве не морају бити коначне, будући да је археолошким ископавањима утврђено да се јужно и северно од ње пружају зидови управни на бочне зидове храма. Даља археолошка ископавања онемогућена су због недостатка простора за њихово извођење. Иако је мало вероватно да су у питању додатни бочни бродови, остаје могућност да су постојале просторије придодате уз цркву, с тим што је њихова намена до данас остала непозната. Западно од нартекса налазио се простор који је у литератури најчешће означаван као егзонартекс, а вероватно је имао намену вестибила што је повезивао базилику с мартиријумом. На основу открића јонског импост капитела црква је датована у V век. Испод ње су откривени бројни гробови и гробнице, од којих су неки старији од цркве, неки су из доба њене изградње, док неки потичу из каснијег времена. Приликом археолошких ископавања откривени су и фрагменти трију натписа фунерарног карактера, који су се вероватно налазили над гробовима особа сахрањених испод пода храма.

Мартиријум је био доспратна структура правоугаоне основе, оријентисана у правцу исток–запад, са улазом на истоку. Био је саграђен изнад старијег објекта, који се датује у IV век. Крипта мартиријума, димензија 7,5 × 6 m, служила је за сахрањивање, о чему сведоче четири аркосолијума уграђена у бочне зидове, док се у средишњем делу крипте налазио постамент који је могао да буде место полагања саркофага с моштима неког локалног наисуског мученика. У западни зид крипте била је узидана мала ниша, изнад које се налазио прозорски отвор, у литератури најчешће означаван као *fenestella*. Горњи спрат мартиријума слабије је сачуван од крипте, али оно што се са сигурношћу могло закључити јесте да су његове димензије 7,15 × 6,2 m, као и да су његови спољашњи зидови били ојачани потпорним ступцима. Приликом ископавања мартиријума откривен је новац који се датује у прву половину IV века, због чега се сматра да је мартиријум изграђен неколико деценија или чак читав век пре базилике. Као други показатељ за датовање мартиријума у IV век послужили су капители пиластара који својим стилом одговарају IV веку, иако непосредних паралела нема. Аркосолијуми и постамент у крипти мартиријума у Јагодин мали сведоче о томе да је овај објекат обједињавао култ мученика и сахране виђенијих чланова заједнице, највероватније чланова породице која је саградила мартиријум и самим тим на известан начин „присвојила" мучениково тело.

Ако се детаљније проуче резултати археолошких ископавања, чини се да су базилика и мартиријум ипак били грађени једновремено, вероватно пре хунских продора 441–447. године. Мартиријум, тачније крипта мартиријума, био је сакрални фокус у култу мученика, док је друга важна тачка била базилика. Могуће је да је реч о цркви подигнутој *iuxta sanctum*, то јест уз мучениково тело. То може значити да је светитељево тело остало у крипти цркве и да никада није премештено, као што се претпоставља да је учињено с телом светог Анастазија, које се нашло испод олтара јужне цркве у комплексу Марусинац у Салони. Изградња базилике уз мартиријум у Јагодин мали свакако сведочи о томе да је бројној хришћанској заједници у Наисусу било потребно место на којем би се обављале службе посвећене мученику сахрањеном у мартиријуму.

Мартиријум на локалитету Јагодин мала једини је објекат који је сигурно имао ту намену, иако писани извори указују на то да је таквих објеката морало бити много више не само у Наисусу већ и на простору читаве данашње Србије. Стога је од изузетног значаја утврђивање свих функција које је читав комплекс имао. Очигледно је да је сам мартиријум служио као место сахране неколико личности, поред мученика, као и да је био фокус око којег су сахрањивани сви они који су у смрти желели да се нађу у близини мучениковог тела (*depositio ad sanctos*). Мање очигледне функције не могу се тражити помоћу археологије или архитектуре, већ разумевањем идеја и потреба које су водиле ктиторе, градитеље и вернике. Врхунац у подизању читавог комплекса представљала је изградња базилике као главног показатеља да је култ мученика на том месту био снажно утемељен и развијен, што је омогућило и стварање везе између мучениковог тела и неопходног богослужења. Она је уједно служила и као покривено гробље, намењено свима онима који су могли себи да приуште то да буду сахрањени што ближе мучениковим моштима. Упркос питањима на која се још не може одговорити, закључак је да је комлекс имао мноштво различитих функција, развијених око исте основне идеје – спасења.

Original wall paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani (Upper Svaneti, Georgia) and Byzantine art at the turn of the tenth to eleventh centuries*

Anna Zakharova, Sofia Sverdlova**

Lomonosov Moscow State University; State Tretyakov Gallery, Moscow

UDC 75.052:75.046.3](479.22 Chvabiani)»09/10»
DOI 10.2298/ZOG1539011Z
Оригиналан научни рад

The article deals with a little known ensemble of wall paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani, Upper Svaneti, Georgia. The initial decoration of the church dated to 978–1001 has survived mainly in the apse. The badly preserved Theophany in the conch attracted the attention of scholars who analyzed its iconography. The Apostles in the lower zone, however, were considered to be repainted at a later date. Our examination of these wall paintings revealed no traces of later additions. Through the analysis of technique and style we aim to prove that the both compositions belong to the turn of the tenth to eleventh century. These wall paintings show unusually high quality and close affinities with Byzantine art of this period. In our view, they could be a work of a visiting artist, probably a Georgian trained at some major Byzantine artistic center. He may well have been among the artists working on wall paintings at the cathedrals built and decorated by order of kings and church hierarchs during the late tenth to early eleventh centuries, in Tao-Klarjeti or other lands of the Georgian kingdom still under formation.

Keywords: Byzantine art, Georgian art, wall painting, Georgia, Svaneti, Church of the Saviour in Chvabiani, Bagrat III, Amroleani brothers, Theophany, Apostles

Many relics of medieval art and architecture have been preserved in Upper Svaneti, an almost inaccessible mountainous region in the northwest of Georgia, as a result of specific historical circumstances and the geographical location. Among tenth- to eleventh-century Svanetian churches the original wall paintings at the Church of the Saviour in Chvabiani village, home of the Muzhali community, are remarkable for their very high quality and similarity to art from the Byzantine capital. So far there has been no research on the artistic particularities of these wall paintings. This is the main aim of the present study.

The Church of the Saviour in Chvabiani is a rather simple hall structure with a flat-arched vault and a projecting pentahedron apse, a recognised feature of other early churches in Svaneti. Later additions were made to the church, with a single-tier gallery including side chapels on the southern and northern sides. The original painting of the Church of the Saviour has been preserved mainly in the

Fig. 1. View of the altar. Church of the Saviour in Chvabiani. Photo by S. Sverdlova

* The publication appears as part of the project 'Black Sea Region and the Mediterranean World in the System of Relations of Rus', the East and the West in the Middle Ages', supported by the Russian Science Foundation: Agreement № 14–28–00213, signed on the 15th of August 2014, between the Russian Science Foundation and the Lomonosov Moscow State University. In this article the analysis of technique of wall painting was done by Sofia Sverdlova, the parts concerning iconography and painting style were written by Anna Zakharova.

** zakharova@inbox.ru; s_sverdlova@mail.ru

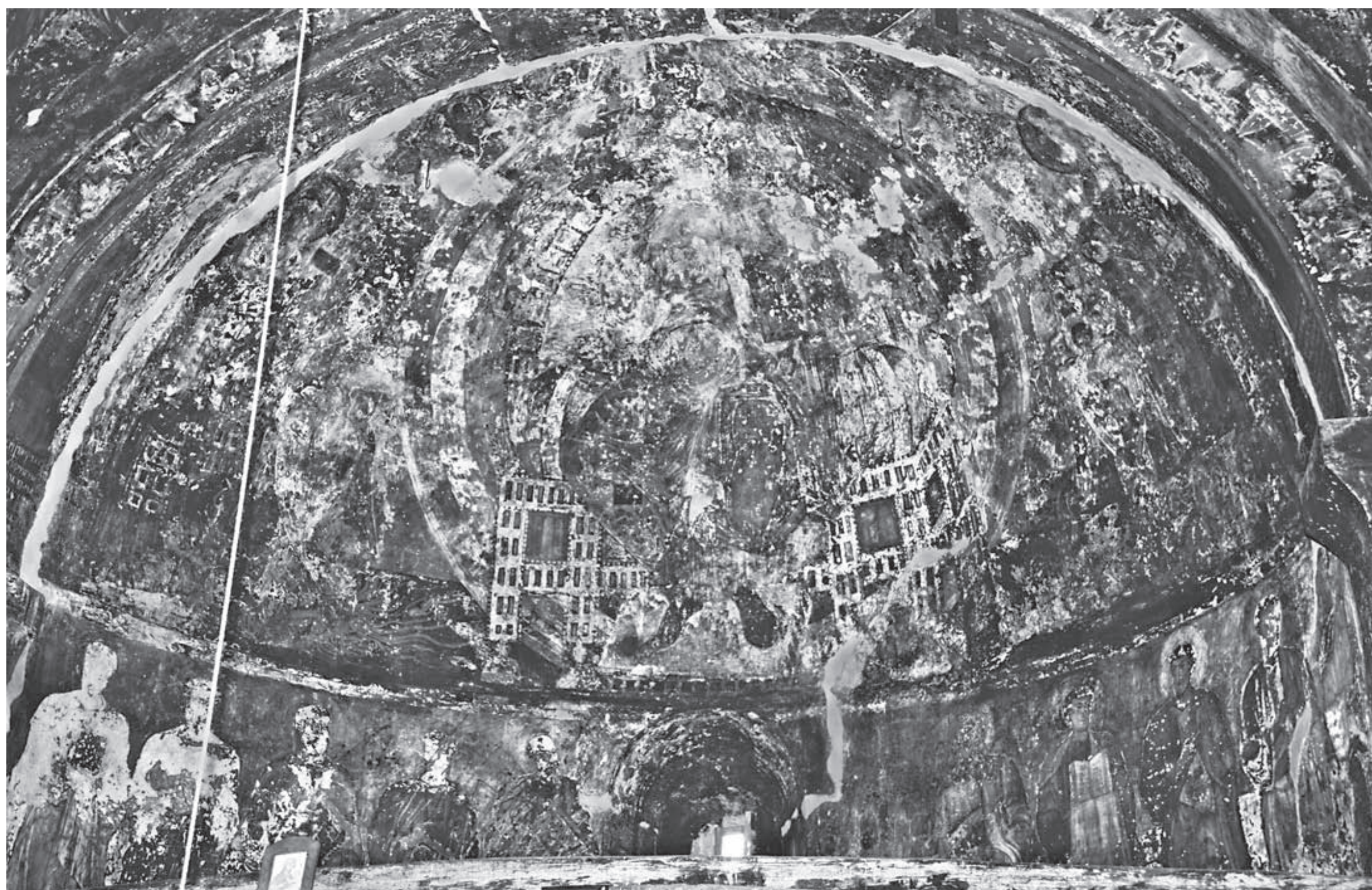


Fig. 2. Theophany and the Apostles. Wall paintings in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

altar-space (fig. 1). Here there is a Theophany composition in the apsidal conch and the Apostles tier below. What remains of several Gospel scenes can also be seen in the naos.

Above the capitals of the triumphal arch in the apse there are extensive inscriptions dating from the first stage of construction and decoration of the church, and close examination of these produced more precise dating. The inscriptions were initially deciphered by Rene Schmerling, who refers to them in a work published in 1962 and assigns them to the tenth century, based on paleographic data.[1] They record that the church was built and decorated by the three Amroleani brothers, Bende, Amrola and Michael, during the reign of Bagrat, 'King of the Abkhazians'. Zaza Aleksidze has identified this king as Bagrat III, who bore the title from 978 to 1001.[2] At that period Svaneti formed part of the Abkhazian kingdom that Bagrat III subsequently united with other Georgian lands.

The Chvabiani wall paintings are mentioned in various works on the art of Georgia as a whole and Svaneti in particular; moreover, almost all researchers note the high level of professional accomplishment they display.[3] In these books and also in several specialised works, attention is focused on iconography of the composition in the conch.[4] One of Zaza Skhirtladze's recent articles was devoted to the Chvabiani wall paintings.[5] Primarily this examines features of the iconography in the conch composition as compared to other examples of Georgian monumental painting, defines certain details of the ktetor inscriptions and describes later layers of wall painting. The author also mentions that the entire Apostles register in the apse was considerably renewed at a later date. The presence of repaintings on the figures of the Apostles is

1 R. Shmerling, *Malye formy v arkhitekture srednevekovoi Gruzii*, Tbilisi 1962, 234. The inscriptions are published in the article by V. Silogava, *Dedicatory inscriptions in Svaneti*, Svaneti 1 (Tbilisi 1977) 46–49, 79 (in Georgian, abstract in Russian), and also in the book: N. A. Aladashvili, G. V. Alibegashvili, A. I. Vol'skaia, *Zhivopisnaia shkola Svaneti*, Tbilisi 1983, 28.

2 Z. Aleksidze, *Concerning the Date of the Mural Inscriptions of the Church of the Saviour in Čvabiani*, in: *Matsne. Herald of the Department of Social Sciences of the Georgian Academy of Sciences. History, Archaeology, Ethnography and History of Art,* Tbilisi 1978, 3, 171–177 (in Georgian, abstract in Russian). Z. Aleksidze refutes identification of the king mentioned in the inscription with Bagrat IV (1024–1078), as suggested earlier by V. Silogava. V., also, I. Iakobashvili, D. Gagochidze, G. Tcheishvili, N. Kutateladze, T. Japaridze*, Restauration of the tenth Centuries Murals in Chvabiani Church. Amroleani's family donator inscriptions*, in: *Dzeglis megobari. 7th Congress of the Society of Conservation of Cultural Heritage of Georgia,* 1 (75), Tbilisi 1987, 62–66, 84 (in Georgian; abstract in Russian).

3 T. S. Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis' rannego srednevekov'ia Gruzii*, Tbilisi 1983, 16; Aladashvili, Alibegashvili, Vol'skaia, *Zhivopisnaia shkola Svaneti*, 27–29; T. Velmans, A. Alpago Novello, *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VIe–XVe s.*), Paris 1996, 26–27; T. Velmans, V. Korać, M. Šuput, *Rayonnement de Byzance*, Paris 1999, 47, 48.

4 T. Velmans, *L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantine*, CA 29 (1980–1981) 75; N. A. Aladashvili, *Kompozitsii altarnoi konkhi v tserkvakh Svanetii*, in: 4 Mezhdunarodnyi simpozium po gruzinskomu iskusstvu, Tbilisi 1983, 4–5; Z. Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration*, Oriens Christianus 81 (1997) 174–175, nt. 15.

5 Z. Skhirtladze*, The Painting Layers in the Church of the Saviour at Chvabiani and its Donors,* Svaneti 3 (2008) 85–91 (in Georgian, abstract in English).

also stated in a study by Rusudan Kenia, who dates the renovation to a time after the thirteenth century, when the church was repainted.[6]

There has been no stylistic analysis of the original wall painting at the Church of the Saviour in Chvabiani to this date. It was assumed that the Apostles tier had been substantially renovated, and it was either ignored by researchers or described only as an element of the decoration programme. But as the survey of the wall paintings we undertook from 2011 to 2013 showed, the painting in the lower tier of the apse is on the same layer as the conch wall painting; we found no traces of later over-painting. We believe the figures of the Apostles, like the composition in the conch, should definitely be attributed to the turn of the tenth to eleventh centuries. It is hard to say why scholars have previously failed to notice that these images show obvious early characteristics, and that the entire altar wall painting belongs to a single paint layer. Moreover, the absence of stylistic analysis in studies of scholars before the late 1980s can be explained by the fact that the wall paintings lay beneath a soot deposit that was only removed in restoration carried out at this period.[7] Whatever the case, the reasonably good state of preservation found in the Apostle figures allows us to comment on stylistic characteristics of the painting that signify an outstanding late tenth-century monument unique for this geographical area.

Iconography of the apse wall painting at Chvabiani is typical for Eastern Christian monumental painting in general, and for South Caucasian art of this time as well (fig. 2). In the conch there is the Theophany, the vision of Christ in Glory. Christ is shown enthroned on a dark blue background with white stars. His left hand bears an open Gospel and the right hand is extended in blessing. A very wide throne with a curved back is abundantly embellished with precious stones and pearls. The effulgence of glory surrounds Christ. In the upper part of the composition a segment of the heavens is visible with the benedictory *Dextera Domini*, while the sun and moon appear either side in medallions. Below this are figures of four angels in flight.[8] Either side of the Saviour are other Heavenly Powers: two six-winged Tetramorphs on fiery chariots and two Archangels. The Archangels are arrayed in Byzantine *loroi* and bear spheres and *labara*. In the lower band the Twelve Apostles are represented holding the Gospels or scrolls.

The Theophany depicts the Second Coming of the Saviour foretold in Old Testament prophecies and the Apocalypse.[9] Several different versions of this subject are known from apse wall paintings in Christian churches from the fifth century and later. A compulsory feature is the depiction of Christ in Glory on the throne, although representation of the Heavenly Powers may vary. The Apostles, often located in the lower band of the apse, are shown as participants in the Last Judgment and witnesses of Divine Glory.

In post-iconoclasm Byzantine art the Theophany with Apostles in the apse is replaced by an image of the Holy Virgin and the Hierarchs tier.[10] Nevertheless the old iconography remained for a long time in many areas. For instance, in Cappadocia there are dozens of ninth- to tenth-century cave churches with depictions of the Theophany with Apostles and other saints in the apse.[11] Quality of the painting in these ensembles varies considerably, from unsophisticated figures with vividly delineated Eastern-influenced features by local village painters to superb wall paintings by more accomplished visiting artists (fig. 3).

Fig. 3. Theophany. Wall painting in the prothesis of the New Tokalı kilise in Göreme, Cappadocia, ca. 950–960. Photo by R. Novikov

Many Early Christian traditions were preserved in Transcaucasian paintings, including the iconography of apse compositions.[12] Naturally there are differences in the detail, but in general the Theophany composition in Georgian churches greatly resembles those in Cappadocia. Among the earliest examples are the ninth- to tenth-century wall paintings in the David Gareji Monastery Complex: fragments from several cave churches of the Sabereebi Monastery and the ninth-century apse wall painting in the domical church of St. Dodo Monastery, which are closest of all to Chvabiani in terms of iconography (figs. 4, 5).[13] Images of the Theophany with Apostles were widespread in the tenth to eleventh centuries in other areas of Georgia too, including Svaneti.[14] In different versions they also featured in the cathedrals of Tao-Klarjeti, although only fragments of these wall paint-

[6] R. Kenia, N. Aladashvili, *Upper Svaneti (Medieval Art). Guidebook. Georgian Guide II*, Tbilisi 2000, 65–66.

[7] On the conservation works carried out in the 1980ies see: Iakobashvili et all., *Restauration.*

[8] On this iconographic particularity v.: Velmans, Alpago Novello, *Miroir de l'invisible*, 26.

[9] C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei 4–8 Jahrhundert*, Stuttgart 1992².

[10] O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948, 21, 52–55; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church,* London 1982, 171–177.

[11] C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords,* Paris 1991, 335–340; N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002, 61, 113–120, 143–144.

[12] Aladashvili, *Kompozitsii altarnoi konkhi,* 1–5; Velmans, Alpago Novello, *Miroir de l'invisible*, 19–30; Skhirtladze, *Early Medieval Georgian Monumental Painting*, 169–206.

[13] Sh. Ia. Amiranashvili, *Istoriia gruzinskoi monumental'noi zhivopisi*, Tbilisi 1957, 30–35, pl. 17–23; Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis'*, 9–16, figs. 26, 27, 34, 48–50; A. I. Vol'skaia, *Rannie rospisi Garedzhi*, in: 4 Mezhdunarodnyi simpozium po gruzinskomu iskusstvu, Tbilisi 1983, 3–13; Z. Skhirtladze, *On the System of the Mural Painting of the Domed Church of Monastery of Saint Dodo in Gareja*, Bulletin of the Georgian Academy of Sciences 144/1 (1991) 109–112; idem, *Early Medieval Georgian Monumental Painting* 178–194.

[14] Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis',* 16–25, figs. 63–67, 96–97; Aladashvili, Alibegashvili, Vol'skaia, *Zhivopisnaia shkola Svaneti* 11, 19, 27; Aladashvili, *Kompozitsii altarnoi konkhi,* 2–4.

Fig. 4. Theophany. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani. After Skhirtladze, Early Medieval Georgian Monumental Painting, 176, fig. 2

Fig. 5. Theophany. Wall painting in the domed church of St. Dodo monastery. After Skhirtladze, Early Medieval Georgian Monumental Painting, 185, fig. 9

ings have been preserved: in Otkhta Eklesia (980s), Oshki (main apse, 1036; southern pastophorium, ca. 970s), Ishkhani (before 1032) and Khakhuli (second quarter of the eleventh century), etc.[15]

However, if the iconography of the Chvabiani wall paintings is fully commensurate with the local context, this cannot be said of the technique or style of painting. Analysis of artistic aspects of the wall paintings lead us to assume that the painter was a visiting master, probably a Georgian taught at a major Byzantine centre of the arts or in Tao-Klarjeti, where in the late tenth century highly accomplished Georgian and Byzantine artists worked for several decades on commissions from kings and church hierarchs and an important local school developed, uniting both traditions.[16]

The technology of monumental painting in Upper Svaneti was studied by Irakly Iakobashvili in the 1980s.[17] The results of his research may be briefly summarised as follows. The wall paintings at Chvabiani were painted on dry plaster. This technique was characteristic for all Svanetian monuments until the end of the eleventh century, when it was replaced by the so-called 'combined technique' first used by acclaimed local artist Tevdore. Notably, the technique of 'combined' painting in which the outlines are made on damp plaster and the rest of the painting on dry plaster existed in the tenth century in parallel with the 'dry' technique in Tao-Klarjeti, where it had in turn been brought from Byzantium. The plaster layer at Chvabiani is thin (0.3 to 0.5 cm) and well polished, also an indication of the local tradition. No preparatory drawing was revealed in these wall paintings. A casein binder was mixed with the paints, except for the background of the conch and parts of the vestments, where lazurite was used. For this pigment the binder was oat or barley water made from local cereal crops. Use of casein as a binder for the paint layer is another characteristic of Svaneti, where it was also applied to icon painting.

Natural lazurite (the mineral pigment lapis lazuli) was an expensive imported pigment very rarely encountered in Georgian painting prior to the reign of Queen Tamar, and the Chvabiani wall painting is the sole instance discovered in Svaneti. Among the tenth- to eleventh-century Byzantine ensembles that remain, lazurite was only used in large quantities for wall paintings at New Tokalı Church in Göreme, Cappadocia.[18]

In Chvabiani lazurite was applied to the background of the conch and the garments of Christ and the Apostles,

[15] E. S. Takaishvili, *Arkheologicheskaia ekspeditsiia v iuzhnye provintsii Gruzii,* Tbilisi 1952, 35–39, 54, 74, 85–86, Pl. 27–32, 122–125; Amiranashvili, *Istoriia,* 36–37, 104–107; N. et M. Thierry, *Peintures du Xe siècle en Géorgie Meridionale et leur rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure*, CA 24 (1975) 73–113 (on the paintings in the apses: 81, 84, 88); W. Djobadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klardjeti and Šavšeti*, Stuttgart 1992, 158–170; Z. Skhirtladze, *The Mother of All the Churches: Remarks on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dort Kilise*, CA 43 (1995) 101–116; Velmans, Alpago Novello, *Miroir de l'invisible,* 27–29; E. Privalova, *Notes on the Murals of Tao-Klardjeti (X–XIII cc.)*, in: *Ἅγιον Ὄρος. Φύση – Λατρεία – Τέχνη*, Thessaloniki 2001, 61–71; T. Virsaladze, *Some Tenth-Eleventh Century Georgian Murals of Tao-Klardjeti*, in: T. Virsaladze, *From the History of Georgian Painting*, Tbilisi 2007, 10–100 (in Georgian); Z. Skhirtladze, *The Oldest Murals at Oshki Church: Byzantine Church Decoration and Georgian Art*, Eastern Christian Art 7 (2010), 97–134 (with a full bibliography on the paintings of Tao-Klarjeti; dating of the wall paintings in the present study correspond to those listed in this work).

[16] A cautious proposition on the non-local origin of the artist is expressed in the book Aladashvili, Alibegashvili, Vol'skaia, *Zhivopisnaia shkola Svaneti,* 27: 'Generous use in the Chvabiani wall painting of costly imported lapis lazuli, and likewise the more professional level of execution, indicate that the artist responsible studied in some central region of Georgia'. T. Velmans briefly notes that the style of the Chvabiani wall painting is close to Byzantine art of the same period (Velmans, Alpago Novello, *Miroir de l'invisible*, 26).

[17] I. P. Iakobashvili, *Materialy i tekhnika rannikh stenopisei srednevekovoi Gruzii (na primerakh stenopisei 9 – nachala 11 vv. v Zemo Svaneti)*. Abstract of Ph. D. thesis, Erevan 1989; I. Iakobashvili, *Materials and methods of execution of early mediaeval murals in Upper Svaneti* (http://www. nukri. org/modules. php/:/temp/index. php?name =News&file=article&sid=580, accessed on 01. 08. 2015).

[18] A. Wharton Epstein, *Tokalı kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia,* Washington 1986, 55. As far as we can judge from visual data, lazurite was used abundantly in wall paintings of the royal cathedrals at Tao-Klarjeti – cf. observations by N. Thierry on the coloristic system of these wall paintings and the similarity of other technical methods in the monumental painting of Tao and Cappadocia: Thierry, *Peintures*, 85, 105, 106. Unfortunately we have no information on whether chemical analysis of the pigments in these monuments was conducted. Skhirtladze mentions the copious use of gold, silver, lazurite and malachite in the wall painting of Otkhta Eklesia (Skhirtladze, *The Oldest Murals at Oshki Church*, 119).

Fig. 6. The Apostles. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

Fig. 7. The Apostles. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

although the lower band background in the apse was left unpainted. Probably the artist had a small amount of this pigment at his disposal and used it only for the most important areas of the painting. However, the absence of a paint layer in parts of the wall painting intended to look white is not unique in Svaneti.

The most substantial differences from local tradition in the painting technique can be seen in the face modelling system. According to the observations of I. Iakobashvili, in Svaneti the facial painting was traditionally executed in two or three separate applications at most, without a layer of dark underpaint with an ochre-coloured foundation that also served as the primary flesh tone. A characteristic feature of all tenth-century Svanetian wall paintings is the graphicality and generally primitive nature of the composition. Examples of such a painting system can be seen in all the preserved monuments of this region. Iakobashvili makes no mention of any distinction between this technique and the painting at Chvabiani.

In our view the technique for facial painting seen at Chvabiani is considerably more complex than in any other Svaneti monuments of the tenth to eleventh centuries. Let us examine, for example, the Apostle John's face (fig. 11). Here there is a transparent layer of dark underpaint with an intense green tint. Probably the first outline in black paint was traced on the underpaint. Then a layer of semi-transparent pink-tinted ochre paint was applied, to which a vivid blush was added on the cheeks, nose tip and forehead. Shadowed areas are denoted by glazing of a whitened, cold greenish tone (probably mixed on the basis of the underpaint colour). A second layer of outlining was then applied in red lead. This colour defines the upper lip. Finally the artist applied fine white lines to the most prominent parts of the face, as well as light glazing by means of oblique brushstrokes in a semi-transparent white layer above the rouged areas. The sequence of the artist's work was established by visual examination and requires further detailed study, but even at this stage we can see that the process involved considerable complexity and several successive applications by an artist who studied in a major artistic centre. This is apparent not only from the use of lazurite, but also from the system of painting.

The fact that a number of technical characteristics found in the Chvabiani wall paintings are a common feature for the entire region does not in our opinion contradict the theory that the artist originated from elsewhere. Probably the plaster features in the church were created before the artist's arrival. In this way the principle of painting '*a secco*' could in this case be conditioned by the circumstances of the work, rather than the preferences of the artist. The same also applies to the binding medium, which was prepared in situ from readily available materials and certainly does not indicate that the artist belonged to the local tradition.

Let us turn to an examination of stylistic particularities of the Chvabiani wall painting. The apse wall painting is remarkable for the superb correlation between all elements of the composition and the architectural forms. The figure of Christ Enthroned is predominant. The regular circle of the effulgence complements the semi-circular arch of the apse and semi-circular back of the throne. The remaining space of the conch is skilfully filled with images of the Heavenly Powers, avoiding any excessive density or sparsity. The colour arrangement of the composition is notable for its elegance and balance, with predominance of the rich blue colour of the background, which is then repeated in Christ's himation. The Christ figure has been sufficiently well preserved for us to appreciate the classical regularity of its large yet at the same time elegant and slightly elongated proportions, the delicacy of the drapery outlines and the careful precision of plastic modelling with the aid of white highlights, now somewhat darkened.[19]

The Apostles in the lower band are divided into two groups of six figures by the arched window in the centre (figs. 6, 7). The state of preservation of the group left of the window is significantly worse. According to the iconography and attributes we can distinguish the Apostle Paul (left of the window), and beside him the Evangelists

[19] In the literature on Chvabiani only one book refers to stylistic aspects of the composition in the conch: Aladashvili, Alibegashvili, Vol'skaia, *Zhivopisnaia shkola Svaneti,* 27–29. The authors remark on 'obvious signs of superior, we might say classical, artistic training': exquisite beauty, the subtlety and complexity of colouring, the fluidity and softness of delineation, the volume of the drapery.

Fig. 8. St. John. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

Fig. 9. St. Luke. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

Matthew and Mark. There was obviously an image of the Apostle Peter to the right of the window, but the figure has been entirely obliterated, and after that the Apostle Andrew. Next there are representations of the Evangelists John and Luke and Apostles James and Philip, all well preserved and with accompanying inscriptions.

The figures are of large proportions: they are tall, stately, broad-shouldered and long-legged but with rather small heads. All are nearly frontal images but in natural and unconstrained poses with scarcely defined half-turns. This creates a slow, sedate rhythm, yet also gives a note of liveliness, as if the Apostles are talking between themselves. They are all clothed in chitons and himatia in colours that are very diverse and selected with a sense of refinement: brownish-red, pale or dark pink, pale ochre, light olive, light green, greenish-grey, grey-blue. The dark blue robes of the Apostles Paul, Matthew, John and Luke, painted in ultramarine, provide a bright chromatic emphasis and visually link the Apostles tier with the Theophany in the conch.

The folds of the Apostles' vestments lie naturally, delineating their body shape and their movements. Volume modelling of the drapes is achieved by a system of tonal gradations – shadows and highlights, with the aid of coloured contours in some instances. It is important to note that the delineation of contours does not play a decisive role in this painting system. Paint is applied in broad daubs that smoothly merge together. Shadows are mainly

Fig. 10. St. Jacob. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

Fig. 11. St. John, detail. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

Fig. 12. St. Luke, detail. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

Fig. 13. St. Jacob, detail. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

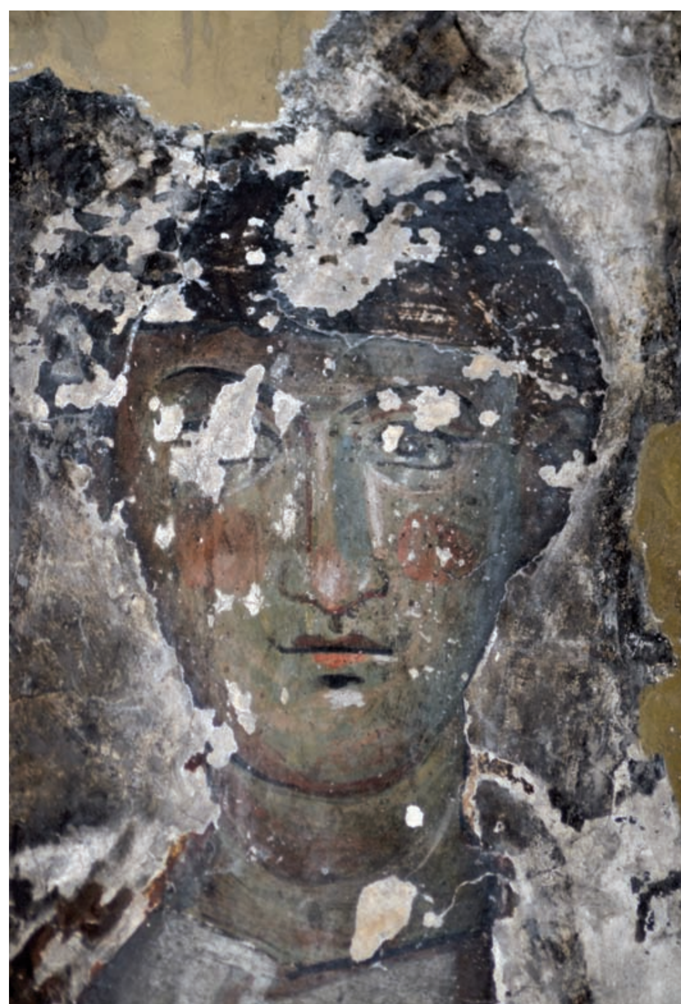


Fig. 14. St. Philip, detail. Wall painting in the Church of the Saviour in Chvabiani, 978–1001. Photo by S. Sverdlova

Fig. 15. The Apostles. Wall painting in the Church of the Saviour in Nesguni. First half of the tenth century. Photo by S. Sverdlova

Fig. 16. The saints. Wall painting in the Church of the Saviour in Lagami. First half of the eleventh century. Photo by S. Sverdlova

produced by intensifying the main tone, giving the effect of a soft fabric surface, shining and iridescent in the light.

All the images of the Apostles are individualised. They correspond to iconography customary in the Eastern Christian tradition, but in each of them different nuances have been expertly introduced, creating specific portrait characteristics.

The Apostle John takes one of the honorary first places in the row on the right (fig. 8, 11). The powerful wide-shouldered figure and stately frontal pose contrast with the pensive expression of his tender, youthful face turned to the side. The proportions and shapes of the facial features are almost regular, but a few details distinguish them from the classical Greek ideal. The face forms a soft oval that noticeably tapers downwards, although the forehead is quite low and the chin rather large; the nose is big but not aquiline and a little broader towards the tip; slightly slanting eyes; wide, slanted eyebrows almost joined on the bridge of the nose; a distinctively shaped mouth with wave-like configuration of the upper lip. These particularities are emphasised by energetic, supple contours. However, the artist slightly varies the thickness, colour and character of the outlines so that his images appear energetic and vivid rather than rigid and stiff, as characterised by many other Georgian frescoes. At the same time we see the multi-layer system of plastic modelling characteristic for Byzantine painting of this period. Along the edges of the face, around the nose and eyes a greenish base paint is visible, and above this gradually brighter layers of ochre, pink flushes and softly spreading white highlights that not only create an illusion of volume but even replicate a silky skin surface. But the artist uses this peculiarly Byzantine system in its simpler form: his painting is semi-transparent, like a watercolour, rather than dense and thickly opaque.

Luke the Evangelist is also depicted in scarcely discernible movement, with an almost frontal body and head half-turned towards John the Evangelist (fig. 9, 12). His face is one of the most memorable by virtue of its distinctive, characterful appearance and particularly the clearly expressed element of determination and intellect. Facial features show the same specific nuances we observed in the image of John: the proportions of forehead and chin, also the shape of nose and lips. Vivid outlines give the face a very unambiguous expression. The long and fluid lines of the upper eyelids and precise dots of the pupils emphasise the tranquillity and profound wisdom of his gaze. The vigorously curved arch of the eyebrows and severely drawn line of the mouth with downturned corners convey a sense of resolution. Short brushstrokes depicting sparse hair growth enhance the individuality of the image. In the painting technique used for the face we see the same specific interpretation of the Byzantine system, with a multi-layer modelling of volume that is only just noticeable.

The Apostle James is shown in frontal view and his face is more immobile, with unusual eye shape (fig. 10, 13). Here we can observe the most obvious specifically Eastern flavour present in the wall painting as a whole. This individual feature combined with soft pictorial and colour modelling of the face makes the image of the Apostle James more pensive and contemplative than remote.

Detachment and far greater inner concentration are found in the image of the Apostle Philip (fig. 14). It was undoubtedly painted by the same artist as the three figures already discussed. This is shown in the painting technique, as well as characteristic proportions and shapes of facial features (especially the outline of eyes and lips).

The Chvabiani wall paintings differ considerably from all other tenth- to early eleventh-century ensembles in Svaneti, which are characterised by their conditional and schematic form of representation, flat treatment of figures with irregular proportions, angular lines for the folds of rudimentarily depicted garments and schematically outlined faces with wide-open eyes. Examples are the early wall paintings at the Church of the Saviour in Nesguni (first half of the tenth-century), of the Archangel Michael in Atsi, at two churches of St. George in Ipkhi and Nakipari (all late tenth- to early eleventh-century), two churches of St. George in Swipi (Pari) and in the fields near Adishi (both early eleventh-century), the Church of the Saviour in the village of Pkhotreri, and others (figs.

Fig. 17. St. Peter ordains seven deacons. Wall painting in the New Tokalı kilise in Göreme, Cappadocia, ca. 950–960. Photo by A. Zakharova

15, 16).[20] All these ensembles are works of a fundamentally different quality and type of expression.

Obviously the sources of the Chvabiani master's style should not be sought in Svaneti. We see them in Byzantine painting of the second half of the tenth century This was an extremely interesting period in the history of Byzantine art, when classical tastes of the Macedonian Renaissance were replaced by the quest for a new and more intense mode of expression, with increased spiritual content. In the first half of the eleventh century this search led to formation of the so-called 'ascetic tendency', best represented by the great ensembles produced in the second quarter of the century, such as the mosaics and frescoes of Hosios Loukas in Greece, St. Sophia in Kiev, etc. Unfortunately nearly nothing remains of Constantinopolitan monumental painting from the second half of the tenth to first quarter of the eleventh century apart from mosaics in the southern vestibule of Hagia Sophia. Our understanding of Byzantine art of this epoch is mainly derived from miniatures in manuscripts from the capital and wall paintings preserved in distant regions of the Byzantine Empire, particularly Cappadocia.[21]

Hence the wall paintings of the New Church at Tokalı in Göreme, commissioned by the family of the future Emperor Nikephoros Phokas in the mid-tenth century, closely resemble the classical style of the Macedonian Renaissance (fig. 3, 17).[22] This can be seen in the proportions of lively, agile figures and the exquisite outlines of

Fig. 18. Archangel Michael. Wall painting in the Triconch at Tağar near Ürgüp, Cappadocia, ca. 1000. Photo by A. Zakharova

drapery revealing body shapes and movements, as well as the pictorial treatment of faces with animated expressions and a natural play of light on the surface.

In the best works of the late tenth to early eleventh century few features of the classical style remain, with figures and faces close to natural proportions and forms, free pictorial modelling of surfaces and richly psychological nuances in the interpretation of images. Yet an intensity and acuity appears that is not extrinsic to classical art, seen mainly in the poses and facial expressions. We often encounter images that seem internally concentrated and detached, with fixed gazes from enlarged eyes, figures frozen in motionless poses. They clearly anticipate many stylistic features established as an accomplished system in the second quarter of the eleventh century An example of these tendencies is the original wall paintings of the triconch at Tağar near Ürgüp, which we ascribe to the late tenth to early eleventh century (fig. 18).[23]

---

[20] Sheviakova, *Monumental'naia zhivopis'*, 16–25, Figs. 63–68, 75–76, 81–83, 86–89, 91; Iakobashvili, *Materialy i tekhnika*, 8.

[21] On the transitional nature of Byzantine art in the second half of the tenth – early eleventh century and on the 'ascetic tendency' see: O. S. Popova, A. V. Zakharova, I. A. Oretskaia, *Vizantiiskaia miniatiura vtoroi poloviny X – nachala XII v.*, Moskva 2012, 12–14 (nt. 1, bibliography), 31–66, 112–235; 427–441 (abstract in English). See also: O. S. Popova *The Ascetic Trend in Byzantine Art of the Second Quarter of the eleventh Century and Its Subsequent Fate,* Nea Rome. Rivista di ricerche bizantinistiche 2 (2005) (= *Ampelokepion. Studi di amici e colleghi in onore di Vera von Falkenhausen*, 2), 243–257.

[22] Wharton Epstein, *Tokalı kilise*; N. Thierry, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen-Age,* Turnhout 2002, 169–173, fiche 35.

[23] Thierry, *La Cappadoce,* 90, 183, 187 dates the frescoes ca. 1000 or to the early eleventh century. De Jerphanion (G. De Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce,* II, Paris 1936, 187–205) suggests that the main part of the wall painting is somewhat later than the column churches of Göreme, which he dates as mid-eleventh century, but he notes certain links with 'archaic' programmes of the tenth century. Restle (M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* Recklinghausen 1967, 53–56, Figs. 355–373) dates the wall paintings in the southern apse to the second half of the tenth century, the rest to the eleventh century. Jolivet-Lévy (C. Jolivet-

Fig. 19. Christ. Miniature from the Gospel Lectionary, the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai, cod. 204, p. 1, ca. 1000. After Weitzmann, Galavaris, The Monastery of St. Catherine, I, pl. III

Fig. 20. The Prophets. Miniature from the Book of Prophets, Turin University Library, B.I.2, fol. 12r, late tenth century. © Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino

Indeed, the Chvabiani wall paintings can be compared to Byzantine works from this transitional period. The proportions of large elegant figures, natural and graceful drapery outlines, smooth modelling of the folds, beauty of colour resolution – all these find parallels in works by the finest Constantinopolitan artists: e. g. in miniatures of the Gospel Lectionaries *cod. 204* from St. Catherine's Monastery in Sinai (fig. 19),[24] the Gospel *cod. 588* from the Dionysiou Monastery on Mt. Athos,[25] etc.

Moreover in different versions of the typology of images, in facial features and facial painting methods we can see the Chvabiani artist's orientation towards Byzantine models, to which he introduces a slight note of individuality. Hence the Apostle John's harmony, subtle beauty and aristocratism are closer to the classical ideal, for example such works as the miniatures of the Bible of Niketas from the late tenth century (fig. 20, prophet Zechariah in particular).[26] The Apostle Paul with his spirituality, inner zeal expressed in an energetic turn of the head and inspired gaze with dilated eyes calls to mind frescoes at the Panagia ton Chalkeon in Thessaloniki (ca. 1028).[27] The image of the Apostle Philip is considerably further from classical principles customary in the second half of the tenth century, and in many ways anticipates the characteristics of works of the 'ascetic tendency', such as the mosaics and frescoes of Hosios Loukas in Greece (fig. 21).[28] These new features in the image of the Apostle Philip are: outer immobility and symmetry emphasised by more severe and decisive outlining of every contour; inner concentration expressed in the straight-ahead gaze and severe fold of the lips; greater conditionality of plastic modelling, where patches of rouging and light acquire rather unnatural forms.

We have therefore concluded that the Chvabiani wall paintings could rate among the best in the group of Byzantine artworks from the second half of the tenth to early eleventh century. However, they undoubtedly show specific features that preclude an assumption that the author of these frescoes was a visiting Greek. He was probably a Georgian who had studied Greek art at the very highest level.

In the second half of the tenth to early eleventh century Tao-Klarjeti was a place where Byzantine and Cauca-

-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 211–215) gives a broader date of eleventh century (with renovations in the thirteenth century).

24 K. Weitzmann, G. Galavaris, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. 1: from the ninth to the 12th century*, Princeton 1990, 42–47, Figs. 92–108, colour plates III–VIII.

25 S. M. Pelekanidis, P. C. Christou, Ch. Tsioumis, S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, I, Athens 1974, 447–448, Figs. 278–289.

26 H. Belting, G. Cavallo, *Die Bibel des Niketas. Ein Werk der hofischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild*, Wiesbaden 1979.

27 K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν χαλκέων in Thessaloniki,* Graz–Köln 1966.

28 N. Chatzidakis, *Hosios Loukas,* Athens 1997.

Fig. 21. St. Panteleimon. Mosaic in the Monastery of Hosios Loukas in Greece, ca. 1030–1040. Photo by A. Zakharova

Fig. 22. St. Sergius. Wall painting in the cathedral of Ishkhani, Tao-Klarjeti, before 1032. Photo by S. Sverdlova

sian artistic traditions were juxtaposed and interwoven. It was then ruled by representatives of the Bagratid dynasty, who subsequently reigned over the unified Kingdom of Georgia. They actively engaged in cultural pursuits: many famous cathedrals were built and decorated under their auspices during this period, e. g. the above-mentioned Otkhta Eklesia, Ishkhani, Khakhuli, Oshki, etc.[29] Unfortunately most of the wall paintings are now lost or in very poor condition. But the fragments preserved clearly show that in this region painting from the second half of the tenth to first half of the eleventh century developed along the same lines as Byzantine art.

Thierry and other scholars have already noted the link between Otkhta Eklesia, Ishkhani and other monuments of Tao with Cappadocia, concentrating in particular on technical and iconographic aspects.[30] For us it is more important to focus on how the painting style of these ensembles shows the same transitional character already described above, based on the wall paintings of Cappadocia.

Therefore in the cathedral at Ishkhani, where there are Greek inscriptions next to Georgian writing in the frescoes, we see on the one hand elegant proportions and natural movements of the figures, careful and delicate drapery outlines.[31] On the other hand, the faces of several saints have very large features and exaggeratedly expressive stares (fig. 22).

In the form that had now developed the new style is represented in somewhat later wall paintings at Khakhuli[32] and Oshki (1036).[33] Particularly demonstrative are such features as the figures' enlarged proportions and slowed movements, or the enormous fixed eyes. At the same time the regional specificity of this version of the 'ascetic tendency' is obvious. It becomes apparent in the more intensive, striking expressiveness of their gaze, in a more severe and graphic treatment of all the forms and other related details.

In the late tenth to early eleventh century art of this type was undoubtedly widespread in other regions of Georgia, too. That is shown, for example, by fragments of a wall painting in Kumurdo (Javakheti) from the late tenth or early eleventh century, and in Manglisi (Kartli) from the 1020s.[34] Many large cathedrals were built in various re-

[29] V. n. 15.

[30] Thierry, *Peintures.*

[31] *Ibid.,* 88–113; Virsaladze, *Some Tenth-Eleventh Century Georgian Murals,* 58–74.

[32] Takaishvili, *Arkheologicheskaia ekspeditsiia,* 74, Pl. 97–99; Thierry, *Peintures*, 90; N. Thierry *La peinture médiévale géorgienne*, in: *Corsi internazionali di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 20 (1973) 412, Fig. 1; Virsaladze*, Some Tenth-Eleventh Century Georgian Murals*, 57; Skhirtladze, *The Oldest Murals at Oshki Church*, 116–117, Pl. 29–30. Virsaladze and Skhirtladze date the murals of Khakhuli to the second quarter of the eleventh century.

[33] Takaishvili, *Arkheologicheskaia ekspeditsiia,* 54; N. Thierry, *Peintures historiques d'Oški (Tao)*, Revue des études géorgiennes et caucasiennes 2 (1986) 135–153; Skhirtladze, *The Oldest Murals at Oshki Church.* Skhirtladze believes the wall paintings in the southern pastophorium to be earlier than the main bulk of paintings (1036). He ascribes them to the period when the cathedral was built (970s) and associates their style with monastic artistic centres of the tenth to eleventh century. In our view the specific stylistic character of these frescoes – severe and rather schematic – can be explained by their somewhat later date.

[34] T. Virsaladzé*, Étapes essentielles du développement de la peinture monumentale médiévale Géorgienne,* in: T. Virsaladzé, *La peinture*

gions apart from Tao-Klarjeti during this cultural heyday, but nothing or almost nothing survives of the original wall paintings.[35] In the early eleventh century a cathedral was built in Alaverdi by order of King of Kakheti Kvirike III and fragments of the original frescoes have been preserved in the apse. Bagrat III, mentioned in the inscription at Chvabiani, was ktitor of several important cathedrals, including those at Kutaisi (Imereti), Bedia (Abkhazia), Atskuri (Samtskhe) and Nikortsminda (Racha). In his reign construction of a new cathedral was begun at Svetitskhoveli and completed between 1014 and 1029 by Catholicos-Patriarch Melchisedek I, who presided over the rich decorations. We suggest that the Chvabiani artist may well have been among the artists working on wall paintings at these cathedrals built and decorated by order of kings and church hierarchs during the late tenth to early eleventh centuries, in the lands of the Georgian kingdom still under formation. Yet his style is much closer to classical Byzantine art than other works of this group. Taking into account the small number of monumental painting fragments preserved from this period, we felt it was particularly important to examine the Chvabiani wall paintings as evidence of a very interesting artistic phenomenon that developed at a time of intensive political and cultural interaction between Georgia and Byzantium.

monumentale Géorgienne du Moyen Age, Tbilisi 2007, 319–320; Velmans, Alpago Novello, *Miroir de l'invisible*, 47–48, Figs. 44–46; Virsaladze, *Some Tenth-Eleventh Century Georgian Murals,* 57; Skhirtladze, *The Oldest Murals at Oshki Church* 117, 120.

35 Cf. a survey and bibliography in: Skhirtladze, *The Oldest Murals at Oshki Church,* 115–122.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Aleksidze Z., *Concerning the Date of the Mural Inscriptions of the Church of the Saviour in Čvabiani*, in: *Matsne. Herald of the Department of Social Sciences of the Georgian Academy of Sciences. History, Archaeology, Ethnography and History of Art,* Tbilisi 1978, 3, 171–177 (in Georgian, abstract in Russian).

Belting H., Cavallo G., *Die Bibel des Niketas. Ein Werk der hofischen Buchkunst in Byzanz und sein antikes Vorbild*, Wiesbaden 1979.

Chatzidakis N., *Hosios Loukas,* Athens 1997.

De Jerphanion G., *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce,* II, Paris 1936.

Demus O., *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, London 1948.

Djobadze W., *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klardjeti and Šavšeti*, Stuttgart 1992

Iakobashvili I., *Materials and methods of execution of early mediaeval murals in Upper Svaneti*, (http://www. nukri. org/modules. php/:/temp/index. php?name=News&file=article&sid=580).

Iakobashvili I., Gagochidze D., Tcheishvili G., Kutateladze N., Japaridze T., *Restauration of the 10th Centuries Murals in Chvabiani Church. Amroleani's family donator inscriptions*, in: *Dzeglis megobari. 7th Congress of the Society of Conservation of Cultural Heritage of Georgia*, 1 (75), Tbilisi 1987, 62–66, 84 (in Georgian; abstract in Russian).

Ihm C., *Die Programme der christlichen Apsismalerei 4–8 Jahrhundert*, Stuttgart 1992[2].

Jolivet-Lévy C., *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords,* Paris 1991.

Kenia R., Aladashvili N., *Upper Svaneti (Medieval Art). Guidebook. Georgian Guide II*, Tbilisi 2000.

Papadopoulos K., *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκέων in Thessaloniki,* Graz–Köln 1966.

Pelekanidis S. M., Christou P. C., Tsioumis Ch., Kadas S. N., *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, I, Athens 1974.

Popova O. S. *The Ascetic Trend in Byzantine Art of the Second Quarter of the 11th Century and Its Subsequent Fate,* in: *Nea Rome. Rivista di ricerche bizantinistiche* 2 (2005) *(= Ampelokepion. Studi di amici e colleghi in onore di Vera von Falkenhausen*, 2), 243–257.

Privalova E., *Notes on the Murals of Tao-Klardjeti (X–XIII cc.)*, in: *Ἅγιον Ὄρος. Φύση – Λατρεία – Τέχνη*, Θεσσαλονίκη 2001, 61–71 [Privalova E., *Notes on the Murals of Tao-Klardjeti (X–XIII cc.)*, in: *Hagion Oros. Physē – Latreia – Technē*, Thessalonikē 2001, 61–71].

Restle M., *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien,* Recklinghausen 1967

Silogava V., *Dedicatory inscriptions in Svaneti*, Svaneti 1 (Tbilisi 1977) 46–49, 79 (in Georgian, abstract in Russian).

Skhirtladze Z., *Early Medieval Georgian Monumental Painting: Establishment of the System of Church Decoration*, Oriens Christianus 81 (1997) 169–206.

Skhirtladze Z., *On the System of the Mural Painting of the Domed Church of Monastery of Saint Dodo in Gareja*, Bulletin of the Georgian Academy of Sciences 144/1 (1991) 109–112 (in Georgian).

Skhirtladze Z., *The Mother of All the Churches: Remarks on the Iconographic Programme of the Apse Decoration of Dort Kilise*, CA 43 (1995) 101–116.

Skhirtladze Z., *The Oldest Murals at Oshki Church: Byzantine Church Decoration and Georgian Art*, Eastern Christian Art 7 (2010) 97–134.

Skhirtladze Z., *The Painting Layers in the Church of the Saviour at Chvabiani and its Donors,* Svaneti 3 (Tbilisi 2008) 85–91 (in Georgian, abstract in English).

Thierry N. et M., *Peintures du Xe siècle en Géorgie Méridionale et leur rapports avec la peinture byzantine d'Asie Mineure*, CA 24 (1975) 73–113.

Thierry N., *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002.

Thierry N., *La peinture médiévale géorgienne*, in: *Corsi internazionali di cultura sull'arte ravennate e bizantina* 20 (1973) 409–421.

Thierry N., *Peintures historiques d'Oški (Tao)*, Revue des études géorgiennes et caucasiennes 2 (1986) 135–153.

Velmans T., Alpago Novello A., *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie (VIe – XVe s.*), Paris 1996.

Velmans T., Korać V., Šuput M., *Rayonnement de Byzance*, Paris 1999.

Velmans T., *L'Image de la Déisis dans les églises de Géorgie et dans celles d'autres régions du monde byzantine*, CA 29 (1980–1981) 47–102.

Virsaladzé T., *Étapes essentielles du développement de la peinture monumentale médiévale Géorgienne,* in: T. Virsaladzé, *La peinture monumentale Géorgienne du Moyen Age*, Tbilisi 2007, 314–331.

Virsaladze T., *Some Tenth-Eleventh Century Georgian Murals of Tao-Klardjeti*, in: Virsaladze T., *From the History of Georgian Painting*, Tbilisi 2007, 10–100 (in Georgian);

Walter C., *Art and Ritual of the Byzantine Church,* London 1982.

Weitzmann K., Galavaris G., *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. 1: from the 9th to the 12th century*, Princeton 1990.

Wharton Epstein A., *Tokalı kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia,* Washington 1986.

Аладашвили Н. А., Алибегашвили Г. В., Вольская А. И., *Живописная школа Сванетии,* Тбилиси 1983 (Aladashvili N. A., Alibegashvili G. V., Vol'skaia͡ A. I., *Zhivopisnaia shkola Svanetii*, Tbilisi 1983).

Аладашвили Н. А., *Композиции алтарной конхи в церквах Сванетии,* 4-й Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси 1983, 1–21 (Aladashvili N. A., *Kompozitsii altarnoĭ konkhi v tserkvakh Svanetii*, in: 4 Mezhdunarodnyĭ simpozium po gruzinskomu iskusstvu, Tbilisi 1983, 1–21).

Амиранашвили Ш. Я., *История грузинской монументальной живописи,* Тбилиси 1957 (Amiranashvili Sh. Ia͡., *Istoriia͡ gruzinskoĭ monumental'noĭ zhivopisi,* Tbilisi 1957)

Вольская А. И., *Ранние росписи Гареджи,* 4-й Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси 1983, 1–19 (Volskaia͡ A. I., *Rannie rospisi Garedzhi*, in: 4th International Symposium on Georgian Art, Tbilisi 1983, 1–19.

Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А., *Византийская миниатюра второй половины X – начала XII в.*, Москва 2012 (Popova O., Zakharova A., Oretskaia͡ I., *Vizantiiskaia͡ miniatiu͡ra vtoroĭ poloviny X – nachala XII v.*, Moscow 2012.

Такайшвили Е. С., *Археологическая экспедиция в южные провинции Грузии,* Тбилиси 1952 (Takaishvili E. S., *Arkheologicheskaia͡ ekspeditsiia͡ v iu͡zhnye provintsii Gruzii,* Tbilisi 1952).

Шевякова Т. С., *Монументальная живопись раннего средневековья Грузии,* Тбилиси 1983 (Shevia͡kova T. S., *Monumental'naia͡ zhivopis' rannego srednevekov'ia͡ Gruzii*, Tbilisi 1983).

Шмерлинг Р., *Малые формы в архитектуре средневековой Грузии,* Тбилиси 1962 (Shmerling R., *Malye formy v arkhitekture srednevekovoĭ Gruzii,* Tbilisi 1962).

Якобашвили И. П., *Материалы и техника ранних стенописей средневековой Грузии (на примерах стенописей 9 – нач. 11 вв. в Земо Сванети). Автореферат дисс. к. и. н.* Ереван 1989 (Ia͡kobashvili I. P., *Materialy i tekhnika rannikh stenopiseĭ srednevekovoĭ Gruzii (na primerakh stenopiseĭ 9 – nachala 11 vv. v Zemo Svaneti). Abstract of the Ph. D. Thesis,* Yerevan 1989)

Првобитни живопис Спасове цркве у Чвабијанију (Горња Сванетија, Грузија) и византијска уметност краја X и почетка XI века

А. В. Захарова, С. В. Свердлова

Студија је посвећена првобитном живопису цркве Светог Спаса у селу Чвабијани у Горњој Сванетији (Грузија). Истраживачи га датују у време између 978. и 1001. године на основу ктиторских натписа. Првобитни живопис већином је сачуван у олтару: Христос у слави („Теофанија“) насликан је у полукалоти, док су у нижим деловима апсиде фигуре апостола.

У раду је углавном реч о иконографији композиције Христа у слави; фигуре апостола помињу се само као елемент иконографског програма. У недавно објављеној студији З. Схиртладзе износи мишљење да су фигуре апостола касније биле пресликане. Истраживање живописа Чвабијанија које су спровеле ауторке овог рада не потврђује претпоставку да је живопис у апсиди претрпео позније измене. Оне сматрају да су обе композиције настале истовремено и да је реч о првобитном сликарству.

Иконографија живописа Чвабијанија типична је за уметност Закавказја X–XI века. Као важне техничке особености тог живописа појављују се обилата употреба скупог лапис лазулија и вишеслојно сликање ликова и одеће на њима. Када је реч о стилу зидног сликарства Чвабијанија, он је битно другачији од оног што га показују други ансамбли из X и с почетка XI века у Сванетији; њих одликују особен схематичан начин приказивања, плошно сликане фигуре неправилних пропорција, угласте линије набора претерано украшене одеће и схематски изведена лица наглашених очију. Насупрот томе, живопис Чвабијанија веома је близак класичном стилу византијског сликарства друге половине X века. Правилне пропорције елегантних крупних фигура, вешто исцртане драперије, меко и вишеслојно моделовање набора, лепота боје, финоћа индивидуалних портретних одлика – све то налази паралеле у делима најбољих византијских мајстора. Та јединствена својства ових фресака не дозвољавају да оне буду приписане сликару пристиглом из Грчке. Реч је о Грузину који је добио најбоље грчко уметничко образовање.

У другој половини X века у византијској уметности класицистички укус македонске ренесансе постепено смењује потрага за новим изразом, снажнијим и духовно богатијим. Најбољи радови с краја X и почетка XI века, с једне стране, и даље имају многе одлике класичног стила: природне пропорције фигура, богатство психолошких нијанси у њиховом приказивању и слободно моделоване живописане површине. С друге стране, појављују се и особености које су стране класичној уметности – интензитет и озбиљност, изражени првенствено ставовима насликаних фигура и изразима њихових лица. Неретко оне постају слике унутрашње усредсређености и издвојености, с ликовима на којима се истиче усмерен поглед великих очију, док су ставови смирени и чврсти. Византијску уметност тог раздобља обележавају сликарство минијатура, неколико синајских икона и поједина дела монументалног сликарства, укључујући и неке од живописаних целина пећинских цркава у Кападокији, које су извели изузетно вешти мајстори.

У другој половини X и првој половини XI века та врста уметности била је распрострањена на различитим територијама новооснованог грузијског краљевства, где су у то време активно развијане културне везе с Византијом, а грузијски и грчки уметници често су радили заједно. О томе сведоче, пре свега, остаци живописа великих саборних храмова у Тао Кларџетији (Отхта, Ишхани, Хахули, Ошки). Велике катедралне цркве изграђене су у том раздобљу и у другим грузијским областима, али њихов живопис није сачуван. Мајстор Чвабијанија могао је бити један од уметника који су радили на живописању неког од саборних храмова по налогу грузијских владара и црквене хијерархије. Његов стил, међутим, много је ближи класичној византијској уметности него другим делима монументалног сликарства у тој области. С обзиром на врло скромну очуваност монументалног сликарства наведеног периода, изузетно је важно размотрити живопис Чвабијанија као сведочанство о занимљивом уметничком феномену који се појавио у епохи изражене политичке и културне сарадње између Грузије и Византије.

Лекар и чудотворац. Поштовање светог Сампсона Странопримца и његове представе у средњовековном источнохришћанском сликарству[*]

Татјана Стародубцев[**]

Академија уметности у Новом Саду

UDC 75.041.5:271.2-36-382] Sampson Xenodochos
75.033.2
DOI 10.2298/ZOG1539025S
Оригиналан научни рад

Айстракт: Свети Самйсон Странойримац, йо занимању лекар, йредстављан је у источнохришћанском зидном сликарству међу светим врачима. Приказиван је йрилично ретко, обично у друштву најйре светог Мокија и касније светог Диомида. Свети Самйсон је био веома йоштован у Царийраду, у којем су се чувале његове чудотворне мошти у цркви Светог Мокија и где се налазила болница коју је основао, вероватно најстарија у ромејској йрестоници. Судећи йрема житијима светог Самйсона, његово йоштовање било је йрвенствено везано за болницу, у којој су се већином догодила његова йостхумна чудотворна исцељења, док није забележено да се иједно од њих збило над његовим гробом. Изгледа да се йоштовање светог раширило изван Царийрада тек йосле састављања синаксара, након чега се његов лик среће у живойису широм источнохришћанског света.

Кључне речи: свети Самйсон Странойримац, свети врачи, йредставе, йоштовање, мошти, болница, медицина, лекари, исцељења, чуда, свети Мокије, свети Диомид

У средњовековној источнохришћанској уметности представљани су светитељи који су поштовани као исцелитељи због излечења која су чинили, било захваљујући знањима стеченим учењем, било чудотворним моћима које су поседовали за живота и након смрти. Свима је заједничко то што су исцељења, како тела тако и душе, вршили из човекољубља и нису их наплаћивали, те су стога називани не само врачима већ и бесребрницима. Међу светитељима тог чина често су приказивани Козма и Дамјан, било да се ради о браћи тога имена из Арабије (17. октобар), Мале Азије (1. новембар) или Рима (1. јул), као и Пантелејмон (27. јул) и Јермолај (26. јул) и Кир и Јован (31. јануар). Остали су далеко ређе представљани, а у друштво тих светитеља улази и свети Сампсон Странопримац.[1]

У *Синаксару Цариградске цркве*, насталом вероватно у X веку, забележено је да се 27. јуна, једини тога дана, вршио спомен преподобног оца Сампсона презвитера и странопримца (*Μνήμη τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Σαμψὼν πρεσβυτέρου καὶ ξενοδόχου*) и укратко је представљен живот светога. Сампсон је био Римљанин родом и сродник цара Константина. Наследио је богатство од родитеља и разделио га ништима. Отишао је у престоницу (Цариград) и ту нашао скроман дом и усрдно је читао свете списе. За њега је сазнао патријарх Мина и рукоположио га за презвитера. Сампсон је делима која је чинио лекарским знањем био лука спаса путницима и немоћнима и свима којима је била потребна помоћ. Он је и цара Јустинијана ослободио неизлечиве болести. Стога је василевс, као и због врлине тог човека и из поштовања према њему, подигао за њега велики ксенон (болницу, *ξενῶν*) и потпуно га опремио, а Сампсона је поставио за скевофилакса велике Божје цркве. Блажени је наставио ту да ради до краја живота. Најзад, синаксарски састав вели да његове часне мошти, положене у великом храму светог Мокија, стално истичу лек у славу Господа нашег Исуса Христа и да се његов сабор врши у ксенону који је основао.[2]

* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст*, који финансијски подржава Министарство просвете и науке Републике Србије (бр. 177036).

** tstarodubcev@f.bg.ac.rs

[1] Основни поглед на приказивање светих врача, као и на њихово поштовање, представља студија Archbishop Damianos of Sinai, *The medical saints of the Orthodox Church in Byzantine art*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453). Proceedings of the international conference (Cambridge, 8–10 September 2001)*, eds. M. Grünbart et al., Wien 2007, 41–50, нарочито 41, 42–47. Поред тога, посебна пажња посвећена је и светим бесребрницима приказаним у новгородским црквама XI и XII века, cf. Э. А. Гордиенко, *Культ святых целителей в Новгороде в XI–XII в.*, Древняя Русь. Вопросы медиевистики 1/39 (2010) 16–25 (електронска верзија). Уз имена наведених светитеља поменули смо само датуме њихових памјати, док смо изоставили дане када се црква сећа преноса моштију појединих светих.

[2] Cf. *Propylaeum ad Acta sanctorum, Novembris. Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice sirmondiano (nunc Berolinensi) adiectis Synaxariis selectis*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1954[2] (прво изд. 1902) (*Syn CP*), 773.12–776.7. Cf. и *Типик Велике цркве*, чији је синаксар састављен између 878. и 893, објављен на основу рукописа из библиотеке манастира Светог Јована Богослова на Патмосу, број 266, из IX–X века, где се наводе за тај дан помени најпре светог оца Кирила, архиепископа Александрије, и потом блаженог оца Сампсона, презвитера и странопримца, и напомиње да његову памјат врши патријарх, cf. А. Дмитриевский, *Описание литургических рукописей, хранящихся в библиотеках православного Востока, Том I. Τυπικά, часть первая*, Киев 1895 (репр. Hildesheim 1965) 83–84, за једнак податак, према рукопису из X столећа, cf. J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no 40, X[e] siècle, Tome I. Le cycle des douze mois*, Roma 1962, 322,

***

Пре него што пажњу посветимо поштовању тог светог, требало би указати на његове представе у монументалном живопису и на светитеље у чијем је друштву сликан. У храму Свете Софије у Кијеву,

Сл. 1. Свети Сампсон, црква Преображења, манастир Мирож код Пскова, око 1140. (према: В. Д. Сарабьянов, Спасо-Преображенский собор)

Fig. 1. Saint Sampson, Transfiguration church, Mirozh monastery by Pskov, around 1140 (after: V. D. Sarabiānov, Spaso-Preobrazhenskiĭ sobor)

живописаном трудом великог кнеза Јарослава Мудрог вероватно између 1043. и 1046, у североисточном травеју југозападног дела испод хора, свети Сампсон приказан је с Мокијем у југоисточном углу, док је у северозападном Пантелејмон.[3] Потом се његов лик нашао у цркви Преображења манастира Мирожа код Пскова, изграђеној и осликаној око 1140. бригом новгородског архиепископа Нифона. Ту се виде у доњој зони на јужном зиду западног крака крста свети Козма и Дамјан, а у другом реду, међу светим мученицима, монасима и пустиножитељима приказаним у пуној фигури, на западним зидовима бочних кракова крста, у јужном Мокије и Сампсон и у северном Јован и Кир и Пантелејмон.[4] Убрзо је у цркви Преображења манастира Свете Ефросиније у близини Полоцка, коју је око 1161. подигла и украсила монахиња и игуманија Ефросинија, кћи полоцког кнеза Георгија Всеславича, свети Сампсон опет насликан са светим Мокијем. Смештени су у западни крак уписаног крста, а припадају већој скупини светих врача, у којој су се, у нишама поткуполног простора, нашли у јужном и северном краку Кир и Јован и Јермолај и Пантелејмон, док су уз ниже прозоре постављени Козма и Дамјан, као и Флор и Лавр, који су понекад у руској средини приказивани међу светим бесребрницима.[5] У цркви Светог Пантелејмона у Нерезима код Скопља, саграђеној 1164. трудом Алексија из породице Комнина, свети врач патрон цркве насликан је на западној страни југоисточног ступца, у оквиру иконостаса, док су остали приказани свети бесребрници смештени у ђаконикон. Ту се разазнају у пролазу из наоса допојасни Козма и Дамјан у великим медаљонима, над улазима на западном и северном зиду Кир и Јован, такође у медаљонима, на западној страни пролаза према олтарској апсиди Сампсон у медаљону (на источној је Спиридон из Службе архијереја), док на јужном зиду стоји фронтално светитељ за кога помишљамо да је свети врач, можда Мокије.[6]

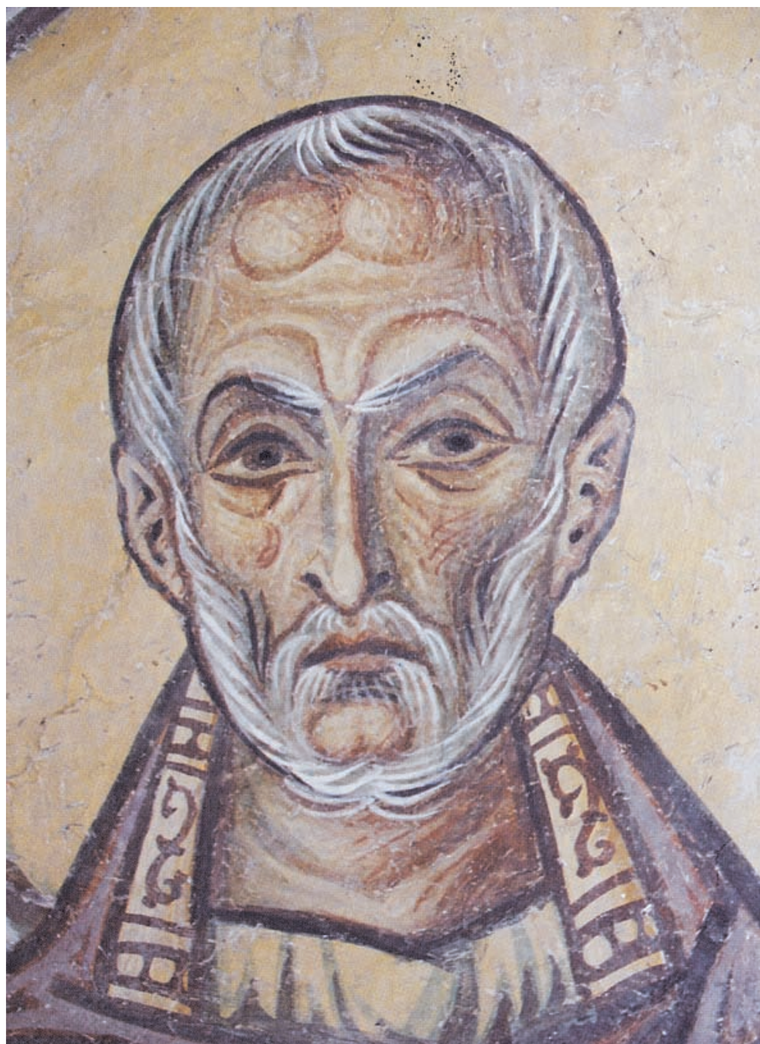
323. За датовање настанка *Типика Велике цркве* и његовог синаксара cf. *Oxford dictionary of Byzantium* (ODB) III, ed. A. P. Kazhdan, New York 1991, 2132–2133 (R. F. Taft, A. Kazhdan). Византинци су за болницу користили називе *ξενών* (или *ξενῶν*), *ξενοδοχεῖον* и *νοσοκομεῖον*.

[3] Н. В. Герасименко, А. В. Захарова, В. Д. Сарабьянов, *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами*, Искусство христианского мира XI, Москва 2009, 209, 236–237, ил. 1, 11, 41; Т. Царевская, *Образы свв. врачей и целительский аспект почитания св. Николая Чудотворца в древнем Новгороде*, in: *Боянската църква между Изтока и Запада в изкуството на християнска Европа*, ed. Б. Пенкова, София 2011, 128. На источном крају суседног, југоисточног травеја тог дела храма стоје свети Козма (северно) и Дамјан (јужно). Остале свете враче, насликане у другим просторним целинама тог храма, нећемо наводити.

[4] В. Д. Сарабьянов, *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, Москва 2010, 238, 308, 309, ил. 201, 203, 204, 225, 226, 231. На западним зидовима бочних кракова крста приказана су по осморица светитеља. Свети Мокије и Сампсон налазе се на северном крају јужног крака, док су Јован и Кир на јужном крају и Пантелејмон у средини у северном краку.

[5] В. Д. Сарабьянов, *Росписи алтарных столбов собора Успения на Городке в Звенигороде в контексте традиции древнерусской храмовой декорации*, in: *Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублёва*, ed. Э. С. Смирнова, Москва 2012, 70.

[6] I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, programme, patronage*, Wiesbaden 2000, 46, pl. 14, 15, fig. XXXI–XXXIV, XLIX; Д. Барџиева-Трајковска, *Св. Пантелејмон, Нерези. Живопис*, Скопје 2004, 74, 127–129, Т. 19; *Нерези. Цртежи на фрески*, Скопје 2004, 13–14. За светитеља за кога помишљамо да би могао бити свети Мокије cf. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, 46, fig. XXXI; Барџиева-Трајковска, *Св. Пан-*



Сл. 2. Свети Сампсон, црква Светог Пантелејмона, Нерези код Скопља, саграђена 1164. (према: Д. Барџиева-Трајковска, Св. Пантелејмон Нерези)
Fig. 2. Saint Sampson, Saint Panteleimon church, Nerezi by Skoplje, built in 1164 (after: D. Bardžieva-Trajkovska, Sv. Pantelejmon Nerezi)

Храм Светог Димитрија недалеко од места Еани код Козанија с временом је доживео преградње и поновно осликавање. Данас има обличје трибродне базилике, а његов првобитни живопис разазнаје се у пролазима који повезују главни брод с бочним просторима. Укупно их је четири – по два отвора налазе се на источним деловима северног и јужног зида средњег брода, један у олтару и други испред иконостаса. Изгледа да су први нешто нижи и да су у њима фигуре светих архијереја. У онима испред иконостаса виде се светитељи постављени у две зоне, представљени доле у пуној фигури и горе до појаса. Боље су се сачували они у северном пролазу, где су у источном делу арханђео Михаило, горе, и свети Сампсон, доле, а наспрам њега је, у западној половини, непознати свети врач, можда Мокије, док је доле Пантелејмон. У јужном пролазу фреске су веома оштећене, а изгледа да су у њему били представљени, једнако распоређени у две зоне, светитељи истога чина. Наведени остаци фресака на основу изгледа преосталих ликова и фигура раније су датовани у крај XI века. Према уметничком поступку који се на њима запажа, склони смо томе да претпоставимо да су настали у другој половини XIII столећа.[7] У базилици Светог Николе у Манастиру, у Мориову, коју је обновио и потом 1271. украсио игуман Акакије, некада господин Јоаникије, у доњој зони јужног брода, на западном делу јужног зида, налазе се свети Сампсон, Роман заштитник коња и потпуно уништене фигуре, по свему судећи, двојице светитеља (можда Козме и Дамјана). Наспрамно, на северном зиду, виде се у другом реду попрсно приказани Мокије и испод њега Јермолај у пуној фигури, покрај кога, на источном лицу југозападног пиластра, стоји Пантелејмон. Поред тога, у главном броду, у другој зони, на западном крају северног и јужног зида, налазе се Кир и Јован.[8] У цркви Светих ар-

---

пантелејмон, Нерези, 74, Т. 25 (помиње га као светог архијереја); *Нерези. Цртежи на фрески*, 13.

[7] За архитектуру цркве и први слој живописа cf. Σ. Πελεκανίδης, *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, Μακεδονικά 5 (1961–1963) 380–386, εικ. 3, πίν. 5–11. Он каже да су у пролазу наспрам оног у којем се налазе представе арханђела Михаила и светих врача приказани свети Григорије Чудотворац и Григорије из Нисе. Међутим, на електронској страници http://religioustourism.gr нашли смо једну фотографију која представља поглед на унутрашњост храма, на његов источни део, на основу које се може закључити да се два наведена архијереја, приказана у пуној фигури, не налазе у том пролазу, а ни у северном у олтару (пошто се назире мали део представе неког архијереја чији изглед не одговара поменутој двојици), те се даје претпоставити да су смештени у јужни пролаз у светилишту, који се не види на том снимку. Поред тога, на фотографији се разазнају у источном делу јужног пролаза, испред иконостаса, незнатни трагови неке фигуре (која је парњак арханђела Михаила) и део допојасне представе светог врача чији је лик заклоњен западним делом лука (на пољу које одговара светом Сампсону у северном пролазу), док о фрескама на западној страни тог отвора немамо никаквих података (ту би биле представе које чине парњаке светом Пантелејмону и непознатом светом врачу, можда Мокију). За светог врача наспрам Сампсона, проседог човека уништеног лика, кратке косе и обле браде, изнели смо претпоставку да је Мокије на основу објављене фотографије (*ibid.*, πίν. 7). Лик светог Сампсона у овој цркви помиње Ρ. Ετζέογλου, *Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και η λειτουργική χρήση του χώρου*, Αθήνα 2013, 61, где његову представу у том храму наводи после примера из Митрополије у Мистри и пре фреске у цркви Светог Николе Орфана, а тај другачији поглед на време настанка живописа од оног који је предложио Пелеканидис прилаже на основу нама недоступне студије Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Βυζαντινές τοιχογραφίες στην περιοχή της Κοζάνης κατά το 13ο και τις αρχές του 14ου αιώνα*, in: *Η Κοζάνη και η περιοχή της. Ιστορία, πολιτισμός. Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου*, Κοζάνη 1997, 305, εικ. 16. На основу редоследа којим помиње очуване примере можемо претпоставити да је најстарији живопис цркве Светог Димитрија, датован у крај XIII или прве деценије XIV века. Наше датовање, засновано на публикованим фотографијама слабог квалитета, заснива се на сродности ликова са онима што су их израдили поједини зографи који су радили у базилици Светог Николе у Манастиру, о којој ће бити речи.

[8] Д. Коцо, П. Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, Скопје 1958, 38–39, 70–71, 79, 83, 85–87, сл. 35, 84, 96, 102, 107 (светитељи на јужном зиду јужног брода наведени су од истока према западу), а свете враче укратко помиње и P. Kostovska, *The concept of hope for salvation and Akakios' monastic programme in St. Nicholas at Manastir*, ЗЛУМС 39 (2011) 50, која износи претпоставку да су међу њима, по свој прилици, били приказани и Козма и Дамјан, а у резимеу (*ibid.*, 60) каже да би их требало тражити у данас непостојећем живопису на западном зиду цркве (подсећамо на то да, што се тиче јужног брода, његов западни зид заузима представа Лествице светог Јована Климакса). Раније су светитељи који стоје источно од светог Сампсона били наведени (гледано од запада према истоку) као Тимотеј, Варлаам, неидентификовани и Јоасаф (Коцо, Миљковиќ-Пепек, *Манастир*, 83–84), а недавно су последња двојица препозната као Варлаам и Јоасаф (Kostovska, *The concept of salvation*, 58, fig. 15). Идентификација свих светитеља на том зиду захтевала би посебну студију, те на овом месту напомињемо да би у светом уништеног лика, обученом у монашке одежде, приказаном непосредно уз Сампсона можда требало, на основу трагова натписа (...ροθεος или

Сл. 3. Свети Самсон, црква Светог Николе, Манастир, Мориово, 1271. (фото: Т. Стародубцев)
Fig. 3. Saint Sampson, Saint Nicholas church, Manastir, Moriovo, 1271 (photo: T. Starodubcev)

Сл. 4. Свети Самсон, црква Светих арханђела, Варош, Прилеп, између 1270. и 1280. (фото: Т. Стародубцев)
Fig. 4. Saint Sampson, Holy archangels church, Varoš, Prilep, between 1270 and 1280 (photo: T. Starodubcev)

ханђела у Вароши, у Прилепу, осликаној негде између 1270. и 1280. трудом монаха који је као мирјанин носио име Јован и звање великог хартулара Запада, у другој зони на јужном зиду виде се допојасно представљени светитељи, Талалеј, Сампсон и Дамјан и Козма из Азије у источној половини и изнад пролаза на средини тог зида, у окерном пољу подељеном попут диптиха, два врача за које се може претпоставити да су Козма и Дамјан из Рима, док у западном делу следе мученици.[9] У катедрали Светог Димитрија у Мистри, изграђеној и осликаној вероватно старањем њених митрополита, у ђаконикону, на најстаријем слоју живописа, који се датује у доба између 1270. и 1285, судећи на основу објављених података, целу источну конху заузимају свети Козма и Дамјан, док су у исту, другу зону, на бочне зидове, смештене четири сцене из њихових житија, а у доњем реду приказани северно свети Пантелејмон и јужно Сампсон.[10] У катедрали моравичких епископа, цркви Светог Ахилија у Ариљу, подигнутој и потом украшеној 1295/1296. бригом краља Драгутина, стоје на источном пару пиластара, изнад иконостаса, свети Пантелејмон и Јермолај и у доњој зони западног пара Козма и Дамјан, док су високо у поткуполном простору, непосредно испод кордонског венца, попрсја четворице светих врача у медаљонима, Сампсона и Диомида на јужној страни и на северној Кира и Јована.[11] На

...οροθεος), препознати Доротеја. Светог тог имена, међутим, ишчитавањем натписа Δω(ρ)οθε(ος), идентификовали су у монаху у првој зони северног брода, односно на северном лицу првог ступца (полазећи од запада) који одваја средњи и северни брод, Коцо, Миљковић-Пепек, *Манастир*, 76. Његова представа је веома оштећена, а наведени натпис данас се не разазнаје, cf. P. Kostovska, *“Reaching for Paradise” – The program of the north aisle of the church of St. Nicholas in Manastir, Mariovo*, Културно наследство 28–29 (2002/2003) 71, Sch. I, 6, Fig. 4, као и на основу личних бележака.

[9] П. Костовска, *Фигурите на монасите во Св. архангел Михаил, Варош: прилог кон нивната идентификација*, Patrimonium 9 (2011) 81. Светитељи су наведени од истока према западу, а програм живописа те цркве проверен је на основу теренских бележака.

[10] Μ. Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά*, Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας 9 (1977–1979) 158, πίν. 39γ, 42α–43β.

[11] За све приказане свете враче cf. Б. Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, Београд 1998, 182, 298; Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 84–86, 165, ил. XVII–XVIII, таб. 16, црт. 17, 19, 26, 30, 33, 39 (Пантелејмон и Козма су на јужним лицима северних пиластара, а Јермолај и Дамјан на северним странама јужних). За Сампсона и Диомида cf.

Сл. 5. Свети Самисон, црква Светог Ахилија, Ариље, 1295/1296. (фото: Вилијам Тејлор Хостетер)
Fig. 5. Saint Sampson, Saint Achillius church, Arilje, 1295/1296 (photo: William Taylor Hostetter)

Криту, у храму Светог Ђорђа у селу Ватијако у области Амарија, на првобитним фрескама, израђеним око 1300, налазе се на бочним зидовима светилишта у другој зони попрсја светих врача. Ту су приказани Кир, Јован, Сампсон и Диомид на јужном зиду и на северном Јермолај, Пантелејмон, Дамјан и Козма.[12] На Светој гори, у наосу католикона Ватопеда, осликаног 1311/1312, виде се у потрбушју лука дводелног улаза јужне певнице свети Сампсон у источном делу и у западном Мокије, на западном зиду изнад северног улаза Козма и Дамјан и у истој зони, западно уз северну певницу, Пантелејмон.[13] У цркви Светог Николе Орфана у Солуну, саграђеној и живописаној вероватно трудом краља Милутина негде у другој деценији XIV века, свети врачи нашли су се другој зони у западном делу храма. Ту се виде на северном зиду Козма и Дамјан, на јужном Пантелејмон и Јермолај и на јужном крају западног зида Сампсон и Диомид.[14] Исти владар је подигао, вероватно нешто касније, Благовештенску цркву у

Сл. 6. Свети Самисон, црква Светог Николе Орфаноса, Солун, друга деценија XIV века (према: А. Τσιτουρίδου, Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού)
Fig. 6. Saint Sampson, Saint Nicholas Orphanos church, Thessaloniki, second decade of the 14th century (after: A. Tsitouridou, Ho zōgraphikos diakosmos tou Hagiou Nikolaou Orphanou)

Грачаници, која је осликана око 1320. У њој су представе светих врача смештене у различите делове наоса. У поткуполном простору, на северној и јужној страни, у медаљонима се виде попрсја Козме и Дамјана и Јована, док је четврто, свакако с Кировим ликом, уништено. У доњој зони стоје на јужном делу западног зида наоса Пантелејмон, Козма и Дамјан, док је учитељ првога Јермолај у пролазу оближњег југозападног ступца. Најзад, у северном броду, на западном спољном ступцу, у другом реду, налази се још једна скупина светих врача. У пролаз тог снажног ступца смештени су Кир и Јован, а западно од тог пролаза, на северном лицу ступца, виде се попрсја Сампсона, Диомида (означеног као Идиомид) и Талалеја.[15] У припрати Ваведенске цркве у Хи-

Д. Војводић, *Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу. Наос и олтарски простор*, Гласник Друштва конзерватора Србије 20 (1996) 93–94; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*,182, 298; Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 84, 86, 165, ил. XVII–XVIII, таб. 16, црт. 17, 19.

[12] I. Spatharakis, T. van Essenberg, *Byzantine wall paintings of Crete, Vol. III. Amari Province*, Leiden 2012, 221, 222, 223, 271. Светитељи на оба зида наведени су од истока према западу.

[13] Ν. Τούτος, Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους, 10ος–17ος αιώνας*, Αθήνα 2010, 117, 121, 122, Σχ. 3.1.2, αρ. 200, 202, 249–250, 262.

[14] Α. Τσιτουρίδου, *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1978, 163–164, Είκ. 95–98; eadem, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986, 197–199, πίν. 95–97; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 348.

[15] За приказане свете враче cf. Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 84, 85, 86, 91, 96, 98, 102–103; Б. Живковић, *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989, III, IV, V; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 332, 333. За оне представљене на западном спољном ступцу у северном броду cf. idem, *Грачаница*, 84, 102–103; Живковић, *Грачаница*, III, V; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 333. Поред тога, међу светим мученицима у другој зони јужног зида, у средњем травеју, приказани су свети Фотије и Аникита, који су понекад сликани међу светим врачима, idem, *Грачаница*, 88, 103; Живко-

Сл. 7. Свети Сампсон, црква Благовештења, Грачаница, око 1320. (фото: Фонд Благо)
Fig. 7. Saint Sampson, Annunciation church, Gračanica, around 1320 (photo: Blago fund)

Сл. 8. Свети Сампсон, Диомид и Зотик, црква Светог Димитрија, Марков манастир, 1376/1377 (фото: М. Томић Ђурић)
Fig. 8. Saints Sampson, Diomedes and Zoticus, Saint Demetrios church, Markov Manastir, 1376/1377 (photo: M. Tomić Djurić)

ландару, живописане 1320–1321, свети врачи су окупљени на западном зиду, у другом реду, а приказани су у пуној фигури. Представљени су Козма и Дамјан из Арабије, Јован и Кир, Сампсон и Диомид и Козма и Дамјан из Рима. Поред тога, у доњој зони њеног јужног зида насликани су Козма и Дамјан, вероватно из Азије, и Пантелејмон.[16] У припрати храма Богородице Одигитрије, познатог и као Афендико, подигнутог пре 1309. у оквиру манастира Вронтохиона у Мистри и украшеног фрескама пре 1322. трудом Пахомија, игумана и великог протосинкела Пелопонеза, свети врачи су представљени до појаса у другој зони западног зида. Налазе се над лучно завршеним порталом – у врху Козма и Дамјан, ниже Пантелејмон и Јермолај и на крајевима Сампсон и Диомид.[17] У цркви Свете Ирине у селу Агиос Мамас у области Милопотама на Криту, једнобродној грађевини с полуобличастим сводом и подељеној пиластрима на два траveја, живописаној око 1350, у другој зони су насликани попрсни светитељи у правоугаоним оквирима. Њихови ликови су се сачували у северном делу, где се на источном крају виде Сампсон, непознати врач, Кир и Јован.[18] У Богородичиној цркви у Матеичу, подигнутој и потом украшеној између 1348. и 1352. бригом чланова породице цара Душана, свети Сампсон се нашао на западном крају јужног зида ђаконикона, међу допојасно представљеним светим архијерејима у другој зони. Остали свети врачи који су приказани у том храму, Пантелејмон и Козма и Дамјан, стоје у североисточном делу наоса.[19] У галерији над припратом катедрале Свете Софије у Охриду, изграђеној и затим живописаној између 1350. и 1355. трудом архиепископа Григорија, попрсни ликови светих врача постављени су на западни зид, изнад и између друге и треће трифоре, испод представе Страшног суда, а наспрам ктиторских портрета. Ту су се нашли Козма и Дамјан, Пантелејмон и Јермолај, Кир, покрај кога је уништено поље (у којем је свакако био Јован), и Сампсон, док је поред њега површина која је изгубила бојени слој, а могла је да прими представе три светитеља.[20] У већ поменутом манастиру Ватопеду, у параклису Светих бесребрника, саграђеном и украшеном

вић, *Грачаница*, IV; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 333.

[16] Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 354; М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 232, где су изнете веома прецизне идентификације; Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους*, 186, 188, Σχ. 5.1.5, αρ. 147–150, 152–155. Светитељи на западном зиду наведени су од југа према северу.

[17] Ετζέογλου, *Ο ναός της Οδηγήτριας του Βροντοχίου στον Μυστρά*, 42, 59–75, πίν. 32γ–34β. За датовање изградње и осликавања храма, уз језгровито изложене изворе, литературу и аргументацију, cf. T. Papamastorakis, *Reflections of Constantinople. The iconographic program of the south portico of the Hodegetria Church, Mystras*, in: *Viewing the Morea. Land and people in the late medieval Peloponnese*, ed. Sh. E. J. Gerstel, Washington 2013, 373; cf. и Sh. E. J. Gerstel, *Mapping the boundaries of church and village. Ecclestiastical and rural landscapes in the late Byzantine Peloponnese*, in: *ibid.*, 337–348, нарочито 339. За другачије виђење времена када су спроведене измене на цркви и када је она живописана cf. Α. Τάντσης, *Η χρονολόγηση του ναού της Οδηγήτριας στο Μυστρά*, Βυζαντιακά 31 (2014) 179–197.

[18] I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, T. II. Mylopotamos province*, Leiden 2010, 46, 49, 53, 56, 322, Fig. 55. Светитељи су наведени од истока према западу.

[19] За светог Сампсона и свете архијереје који су приказани покрај њега (Силванија и Тимона) на јужном зиду cf. Е. Димитрова, *Манастир Матејче*, Скопје 2002, 120, 302, Т. XXV, сл. 26, 27. Светитељи на западном зиду поменути су као тројица неидентификованих архијереја (cf. *ibid.*, 302). За светог Пантелејмона (на северној страни североисточног ступца) и свете Козму и Дамјана (на источном крају северног зида), насликане у доњој зони, cf. *ibid.*, 192–193, 196, 306, 307.

[20] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 92 и црт. 25. Светитељи су наведени од југа према северу. За нова запажања о портретима у Григоријевој галерији, којима је потврђено датовање његовог осликавања у доба између 1350. и 1355, cf. М. Живковић, *Српски владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, in: *Византијски свет на Балкану* I, eds. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 169–187, нарочито 170, са старијом литературом.

пре 1371. старањем деспота Јована Угљеше, приказани су бројни свети врачи. На јужном зиду јужног брода те мале трobродне базилике, у доњој зони, стоје свети Козма и Дамјан, Пантелејмон и Јермолај и Сампсон, док су поред њега, изнад врата, попрсно представљени Кир и Јован, иза којих следе, такође представљени до појаса, Фотије и Аникита.[21] У светогорском манастиру Пантократору, задужбини браће великог стратопедарха Алексија и великог примикирија Јована, у наосу католикона, живописаног између 1363. и 1380. (пресликаног 1854), бројни свети врачи приказани су у прозорима у певницама, у јужној (у три отвора) Кир и Јован, Козма и Дамјан из Рима и Диомид и Сампсон, а у северној (у два отвора) Козма и Дамјан из Арабије и Фотије и Аникита. Поред тога, насликани су и Козма и Дамјан из Азије у потрбушју лука који повезује северозападни стуб са западним зидом, а у вратима јужне певнице Трифун и Пантелејмон, чији учитељ презвитер Јермолај стоји у доњој зони на западном крају јужног зида олтара.[22] У цркви Светог Димитрија у Сушици, познатијој као Марков манастир по краљу чијим је трудом осликана 1376/1377, свети врачи су допојасно приказани и у великом броју окупљени у делу који омеђује наос и припрату. На капителу изнад југозападног стуба виде се Кир и Јован, Сампсон и Диомид, Зотик и Козма и Дамјан из Рима. На западном лицу зида који одваја припрату и наос налазе се над поменутим капителом Јермолај и над оним северозападног стуба Пантелејмон, док се у потрбушју лука између тог стуба и северног зида препознају Козма и Дамјан, можда из Азије.[23] На Криту, у Богородичиној цркви (Панагија Кера) код села Хромонастири у области Ретимнона, која има основу сажетог триконхоса и дограђену припрату, на млађем слоју фресака, насталом око 1400, приказани су у другој зони попрсни светитељи у медаљонима. У западном травеју виде се на северном зиду свети Козма и Дамјан и Пантелејмон и наспрам њега, на јужном, Јермолај, иза кога следи Сампсон, док је живопис поред њега уништен.[24] Поред тога, свети Сампсон је, наравно, сликан и у календарима, како на страницама рукописа[25] тако и на зидовима храмова,[26] али такве његове представе излазе из оквира основне теме овога рада.[27]

Наведени примери показују да је свети Сампсон приказиван најпре у друштву светог Мокија (Света Софија Кијевска, цркве манастира Мирожа и Свете Ефросиније, можда Нерези и Еани, потом Манастир и нешто касније католикон Ватопеда), а доцније у пару са светим Диомидом (Ариље, Ватијако, Свети Никола Орфанос, Грачаница, Хиландар, Вронтохион, Пантократор, Марков манастир).[28] Нажалост, нема подробнијих података о томе који су се свети нашли покрај њега у Митрополији у Мистри, а у више примера светитељ насликан поред њега није се очувао, као у цркви у селу Агиос Мамас, Григоријевој галерији и храму код села Хромонастири. С друге стране, у Матеичу је, изузетно, насликан међу архијерејима, док је у Светим арханђелима у Вароши и параклису Светих бесребрника у Ватопеду, као што је уобичајено, окружен светим врачима, али међу њима нема његових парњака, ни Мокија ни Диомида. Свети Сампсон је, судећи према објављеним описима и фотографијама његових

---

[21] Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους*, 150, 152, Σχ. 3.10.1, αρ. 125–133. Светитељи су наведени од истока према западу. Поред њих, на јужном крају западног зида, приказани су, у пуној фигури, свети Талалеј (који је понекад сликан као врач) и Трифун, cf. *ibid*., 152, Σχ. 3.10.1, αρ. 134–135.

[22] *Ibid*., 317, 320, 321, 322, Σχ. 8.1.2, αρ. 122–123, 125–126, 128–129, 140–141, 153–154, 156–157, 223, 300–301. Светитељи у јужној певници наведени су од истока према западу, а у северној од запада ка истоку.

[23] Л. Мирковић, Ж. Татић, *Марков манастир*, Нови Сад 1925, 65–66, и на основу бележака с терена. Светитељи на капителу изнад југозападног стуба наведени су слева надесно, почев од југозапада према истоку и завршно са северозападом, пошто се на западној страни налази свети столпник Симеон Дивногорац. За датовање настанка сликарства cf. Ц. Грозданов, Г. Суботић, *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 73, n. 75, сл. 17. Треба бар поменути да је овде покрај светих Сампсона и Диомида приказан Зотик. У *Синаксару Цариградске цркве* његов спомен, који се обележава 31. децембра, наведен је после памјати свете Меланије Римљанке (*Syn CP*, 359.1–362.31). Сачувале су се три сасвим различите верзије његовог житија – кратка у неколико развијених рецензија *Синаксара Цариградске цркве* (*ibid*., 359.32–362.31), дужа у једном „царском менологу" из XI столећа [M. Aubineau, *Zoticos de Constantinople nourricier des pauvres et serviteur des lépreux*, AnBoll 93 (1975) 67–108] и она коју је почетком XIV века саставио Константин Акрополит, који је вероватно имао ослонац у неком спису из XI столећа и придодао три приче о постхумним чудима светог [T. S. Miller, *The Legend of Saint Zotikos according to Constantine Acropolites*, AnBoll 112 (1994) 339–376]. Свети Зотик се поштује као мученик пошто је пострадао за време цара Констанција. Био је родом из Рима и оснивач знаменитих цариградских установа у доба цара Константина, сиротишта (орфанотрофеона) и лепрозаријума, а у синасарском житију тог светог помиње се и свети Сампсон. Нажалост, у овом раду немамо довољно простора да посебну пажњу посветимо светом Зотику.

[24] I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, Vol. I. Rethymnon province*, Leiden 1999, 102–103, 105, 109–111, Fig. 109. Светитељи на северном зиду наведени су од запада ка истоку.

[25] То су грчки рукописи из Државног историјског музеја у Москви, *Mosquen gr. 9* (1063), Универзитетске библиотеке у Месини, *Messan. Salvad. 27* (XI век), Националне библиотеке у Паризу, *Paris gr. 1528* (XII столеће), cf. S. Der Nersessian, *The illustrations of the Metaphrastian Menologium*, in: *Études byzantines et arméniennes* I, Louvain 1973 (= *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend, Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, 222–231) 129–130, 136–137; П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 191, 197–198, n. 141, 150, 151; N. Patterson-Ševčenko, *Illustrated manuscripts of the Metaphrastan Menologion*, Chicago 1990, 67, 79, 139–140, а и из Грчке патријаршије у Александрији број 35 (средина XI века), cf. *ibid*., 46, као и грузијски рукопис *Tbilisi A 648* (XI век), cf. Мијовић, *Менолог*, 192–193, n. 145.

[26] *Ibid*., 281, 340, 359, календари у Старом Нагоричину (1315–1317), Дечанима (живопис у горњем делу припрате завршен пре зиме 1345) и Козији (крај XIV века), cf. и В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, Pl. CXXIX.1; Тодић, *Грачаница*, 106; Живковић, *Грачаница*, II; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 79; С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995 (*Сликарство Дечана*) 413. За датовање настанка сликарства у Дечанима cf. Г. Суботић, *Прилог хронологији дечанског зидног сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 111–135, за оно у наведеном делу припрате *ibid*., 115, 125–127.

[27] У овом раду тежимо да запазимо његове представе међу засебним светитељским ликовима у храмовима, док се у сликаним календарима он обично приказује пошто се у синаксарима редовно наводи његов спомен 27. јуна.

[28] Приликом посматрања ликова двојице светитеља може се запазити да је Мокије сликан као проседи или сед, подшишане косе и браде средње дужине, ређе кратке и обле, док је Диомид приказиван као смеђ, кратке густе косе и обле подрезане и обично јаке браде. Савети из *Ерминије* су другачији. Мокије се помиње само у оквиру календара као млад и ретке браде, а за Диомида, и у календарском призору и међу светим врачима, каже се да је млад и шиљате браде, cf. М. Медић, *Стари сликарски приручници* III, Београд 2005, 413, 503, 511.

представа, имао постојан изглед седог старца подшишане праве косе с дубоким залисцима, понекад готово проћелавог, и кратке обле браде, ретко када нешто дуже,[29] одевеног у одговарајуће јерејско рухо.[30] Приказиван је како десном руком обично благосиља или држи скалпел, а левом носи књигу, кутију за лекове или за ситнију медицинску опрему или стаклену боцу за лековите напитке. Покрај њега је натпис који најчешће гласи: Ὁ ἅγιος Σαμπψὼν ὁ Ξενοδόχος, односно: св(ет)иь самьѱонь или св(ет)и самьпсонь.[31]

Представе светог Сампсона наведене су на основу објављених примера из доступне литературе.[32] Свакако да је он био приказан и у појединим од цркава у којима је живопис веома пострадао или је пресликан или толико оштећен да није било могуће препознати представљене светитеље. Постоји, на пример, могућност да је он био приказан у припрати католикона манастира Хосиос Лукас, украшеног мозаицима трудом монаха угледног порекла негде у првој деценији XI века. У њеном северном травеју, у своду подељеном на четири троугаона поља у која су смештени медаљони с допојасним светитељима, налазе се представе светих Кира (југ) и Јована (север) и Козме (исток), док је Дамјаново попрсје (запад) уништено и замењено новим, израђеним фреско-техником у XIX столећу. У своду јужног травеја, који је био украшен на једнак начин, очувао се само првобитни мозаик с представом светог Мокија (север), док су попрсја осталe тројице светих уништена и замењена у XIX веку сликаним ликовима Пантелејмона (исток), Талалеја (југ) и Трифуна (запад).[33] Не треба искључити могућност да су се ту, уз светог Мокија (север), првобитно налазила попрсја Пантелејмона (исток), Сампсона (југ) и Јермолаја (запад). Други пример био би Богородичин параклис у манастиру Светог Јована Богослова на Патмосу, живописан вероватно између 1176. и 1180. старањем Леонтија, игумана те обитељи и патријарха јерусалимског. На његовом северном зиду, изнад врата која га повезују с католиконом, виде се два неидентификована светитеља у лунети, а уз њу стоје свети Мокије источно и западно светитељ који је препознат као Нифон, а за кога помишљамо да би могао бити Сампсон.[34] Поред њих су медаљони у којима су попрсно представљена двојица светитеља, који су у литератури поменути као ђакони. Међутим, судећи по одећи и предметима које носе, може се претпоставити да су они свети мученици врачи, а према изгледу њихових ликова могло би се помишљати на то да је реч о светим Козми и Дамјану.[35] С друге стране, чињеница да су се у појединим случајевима очувале представе светог Мокија или Диомида не мора да буде чврста основа за претпоставку да је Самсон био насликан као њихов парњак. На пример, свети Самсон није приказан међу врачима у гробној црквици Светог Ђорђа код села Мурне у области Ретимнона на Криту, осликаној почетком XIV века старањем неких данас непознатих ктитора, где су на северном зиду, у другој зони, у медаљоне смештена попрсја Дамјана, Козме, Пантелејмона и Диомида.[36]

Наведене представе потврђују ранија запажања да тај свети није био често приказиван. Њега нема у великим скупинама светих врача које су се нашле у поје-

[29] За омашку приликом исписивања имена, односно чињеницу да се уз Диомида чита име Сампсон, а уз Сампсона Диомид, што је закључено на основу изгледа њихових ликова, где је приложен и осврт на уобичајен и препознатљив начин приказивања двојице светитеља, v. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 165. Свети Сампсон је у Марковом манастиру приказан као смеђ човек густе кратке косе и обле браде (према личним белешкама).

[30] Једино је у Матеичу, где је смештен међу епископе, одевен у полиставрион, cf. Димитрова, *Манастир Матејче*, сл. 27, док је у храму код села Хромонастири, где у десној руци држи мученички крст, одевен, изгледа, у мученичко рухо, доњу хаљину и огртач закачен на средини запоном, cf. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, Vol. I. Rethymnon province*, Fig. 109.

[31] Читања натписа уз његове ликове не доносимо у основном тексту пошто многи од њих нису објављени. Наведени примери потичу из Митрополије у Мистри (Χατζηδάκης, *Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά*, 158, πίν. 42β), Ариља (Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 93) и Грачанице (Тодић, *Грачаница*, 104).

[32] Бројне књиге и студије које смо проверили у потрази за представама тог светог, наравно, нећемо навести.

[33] N. Chatzidakis, *Hosios Loukas*, Athens 1997, 19, 22, 23, nos. 161–168. Поред тога, у наосу, у јужном краку крста, приказан је свети Панталејмон (*ibid*., 22, 23, 39, no. 107, fig. 33), а на фрескама у североисточном простору виде се двојица светитеља, можда свети Козма и Дамјан (*ibid*., 22, 23, no. 204). Фотографије тих представа већином нису објављене, те смо претпоставку донели на основу личних бележака. Студија N. Guerassimenko, *The representation of physician saints in the Katholikon of the Monastery of Hosios Loukas, Phokis*, in: *Decorations for the holy dead. Visual embellishments on tombs and shrines of saints*, eds. S. Lamia, E. Valdez del Alamo, Turnhout 2002, 167–175, није нам била доступна. Ако се има у виду мноштво исцељења која је за живота или постхумно учинио свети Лука из Стириса [cf. A. Kazhdan, *The image of the medical doctor in Byzantine literature of the tenth to twelfth centuries*, DOP 38 (1984) 47], бројни ликови светих врача у католикону манастира подигнутог у његову част сасвим су оправдани.

[34] Cf. Α. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970, 162–163, πίν. 12, 42–43, 45α–β (блажени епископ Нифон и свештеномученик Мокије); K. M. Skawran, *The development of the Middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1982, 179, figs. 372–373; E. Kollias, *Patmos*, Athens 1986, 14, 15, figs. 14–16. Оба светитеља одевена су у јерејско рухо. Натписи уз њихове ликове нису публиковани. На објављеним фотографијама покрај светог који је идентификован као Нифон успели смо да разлучимо само ων, те претпостављамо да би се уместо Νήφωνος, односно (Νήφ)ων(ος), могло читати Σαμψών, то јест (Σαμψ)ών. Поред тога, у цркви Светог Јована у селу Керами на Наксосу, осликаној вероватно у другој половини XIII века, у потрбушју источног поткуполног лука очували су се трагови осам медаљона с попрсјима светих, међу којима су у бољем стању ове дане дочекали ликови светог Јована (први са севера) и Сампсона (други с југа), док је у светитељу покрај њега препознат пророк [N. Ζίας, *Άγιος Ιωάννης στο Κεραμί*, Αρχαιολογικόν Δελτίον, τόμ. 28 (1973), μέρ. Β` 2, Χρονικά (1977) 552; idem, *Άγιος Ιωάννης στο Κεραμί*, in: *Νάξος*, Αθήνα 1989, 91, 92, 93]. Поменуте представе нису објављене, те нисмо у могућности да проверимо изглед приказаних светитеља. Једино се на фотографији куполе (*ibid*., εικ. 5) може разлучити да је трећи светитељ са севера на источном луку смеђ, кратке косе (део у висини браде је уништен) и да испод његове горње хаљине извирује окерна трака пребачена преко врата, док је лик светог изнад њега, четвртог с југа, прилично оштећен, али се назире да има кестењасту косу и види у висини прса, с леве стране, велика окерна површина са смеђим украсима. Стога не искључујемо могућност да су ту приказани свети врачи, можда на јужној страни Кир и Јован и Козма и Дамјан, а на северној други свети бесребрници (као што су Пантелејмон и Јермолај) и Сампсон и с њим Мокије или Диомид.

[35] Cf. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι*, 162, πίν. 42–43, 44α–β; Skawran, *The development*, 179; Kollias, *Patmos*, 14, 15, figs. 14–16.

[36] Μ. Εμμανουήλ, *Οι τοιχογραφίες του βυζαντινού ναού του Αγίου Γεωργίου στη Μουρνέ*, in: *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Σπήλι – Πλακιάς 2008)*, Ρέθυμνο 2014, 271, 293–294, εικ. 12. Светитељи су наведени од запада према истоку.

диним храмовима – није присутан, на пример, међу седморицом у Богородици Казанџијској у Солуну (подигнута 1028),[37] осморицом у храму Ваведења у Кучевишту (до 1331)[38] или десеторицом у цркви Вазнесења у Дечанима (живописање завршено 1347/1348).[39]

***

Како би се открили разлози који су могли утицати на то да угледни свети лекар буде сразмерно ретко приказиван, пажњу би најпре требало посветити прославним саставима написаним у његову част.[40] Најстарији засад познат такав спис јесте *опширно житије*, у литератури звано *Vita Sampsonis I*, насловљено *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου καὶ θαυματουργοῦ πατρὸς ἡμῶν Σαμψὼν τοῦ ξενοδόχου, πρεσβυτέρου καὶ σκευοφύλακος γεγονότος τῆς μεγάλης τοῦ θεοῦ ἐκκλησίας*. Састављено је у VII веку или најкасније почетком VIII столећа и било је основни извор података за касније писце – за састављаче синаксара и за Симеона Метафраста. У уводном делу тог житија налазе се похвалне речи и поређења светога с његовим старозаветним имењаком. Потом се приповеда о животу Сампсоновом. Био је царске крви, сродник цара Константина, родом из Рима, где је учио медицину. Своје наследство поделио је сиромашнима, ослободио робове и отишао у Цариград, где је свој скромни дом отворио тешко болеснима да би им пружио негу и лекарску помоћ. Због понизног служења болеснима постао је толико поштован да га је архијереј Мина поставио за јереја. Тада се цар Јустинијан разболео од неизлечивог обољења бешике и у сну видео лекара који ће га исцелити. Препознао га је у Сампсону, који га је затим чудесно излечио. Јустинијан му је нудио дарове, а Сампсон их је одбио – једино је прихватио да му цар подигне болницу (са обезбеђеним обилним приходима), у којој је предано радио дуги низ година, све до смрти. Сахрањен је у великој цркви Светог Мокија, испод часне трпезе, а из његовог гроба истиче миро које чудотворно лечи. На крају следе поглавље које говори о томе како Сампсон дели славу са светим врачима и кратка молитва.[41] Остала данас позната житија, по свему судећи, настала су већином током X столећа. Састав који се налази у *Синаксару*, чију смо садржину представили на почетку овога рада, као што је поменуто, потпуно се ослања на старије житије.[42] *Симеон Метафраст* је светоме посветио опширан спис (*Vita Sampsonis II*) који је насловио *Τοῦ ἐν ἁγίοις πατρὸς ἡμῶν Σαμψὼν βίος καὶ πολιτεία*. И он је опис живота Сампсоновог засновао на подацима изложеним у најстаријем познатом житију, али му је придодао обиман део у којем исцрпно говори о бројним постхумним чудима светога, већином исцељењима, која су се догодила у његовом ксенону или домовима болесних.[43] Поред тога, постоји и житије под насловом *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ ὁσίου πατρὸς ἡμῶν Σαμψὼν τοῦ ξενοδόχου*, које сажето говори о светитељевом животу и чудима што их је чинио након смрти.[44] Судећи по његовој садржини, која носи једнаке теме као претходно поменути састав, као и чињеници да у њему има делова или готово целих реченица које су исте као поједине у спису Симеона Метафраста, пошто релативна хронологија настанка два списа није утврђена, може се закључити да је један од њих био узор за други.[45]

37 Cf. A. Tsitouridou, *The church of the Panagia Chalkeon*, Thessaloniki 1985, 43–44, pl. 19; приказани су у олтарској апсиди свети Јован, Кир, Јермолај и Талалеј и на северном зиду, уз апсиду, свети Козма, Дамјан и Пантелејмон, док су наспрам њих, на јужном, двојица светих пустињака и свети Јован Крститељ.

38 И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 92, 132; налазе се у југозападном делу храма, а представљени су свети Козма и Дамјан из Арабије, Козма и Дамјан из Рима, Кир и Јован, Пантелејмон и Јермолај.

39 М. Марковић, *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Сликарство Дечана*, 251, 259, 263; приказани су свети Козма и Дамјан из Азије, Пантелејмон и Јермолај (у доњем реду у северном параклису), Козма и Дамјан из Арабије (у вишим зонама на ширем делу северне стране северозападног ступца) и Козма и Дамјан из Рима и Кир и Јован (на јужној страни крајњег северозападног ступца).

40 За преглед тих састава cf. F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica Graeca* II, Bruxelles 1957 (BHG II), 230, no. 1614z–1615d; idem, *Novum auctarium bibliothecae hagiographicae Graecae*, Bruxelles 1984 (*Novum auctarium BHG*), 186, no. 1614z–1615a, особито T. S. Miller, *The Sampson hospital of Constantinople*, Byz Forsch 15 (1990) 101–135, нарочито 101, n. 1.

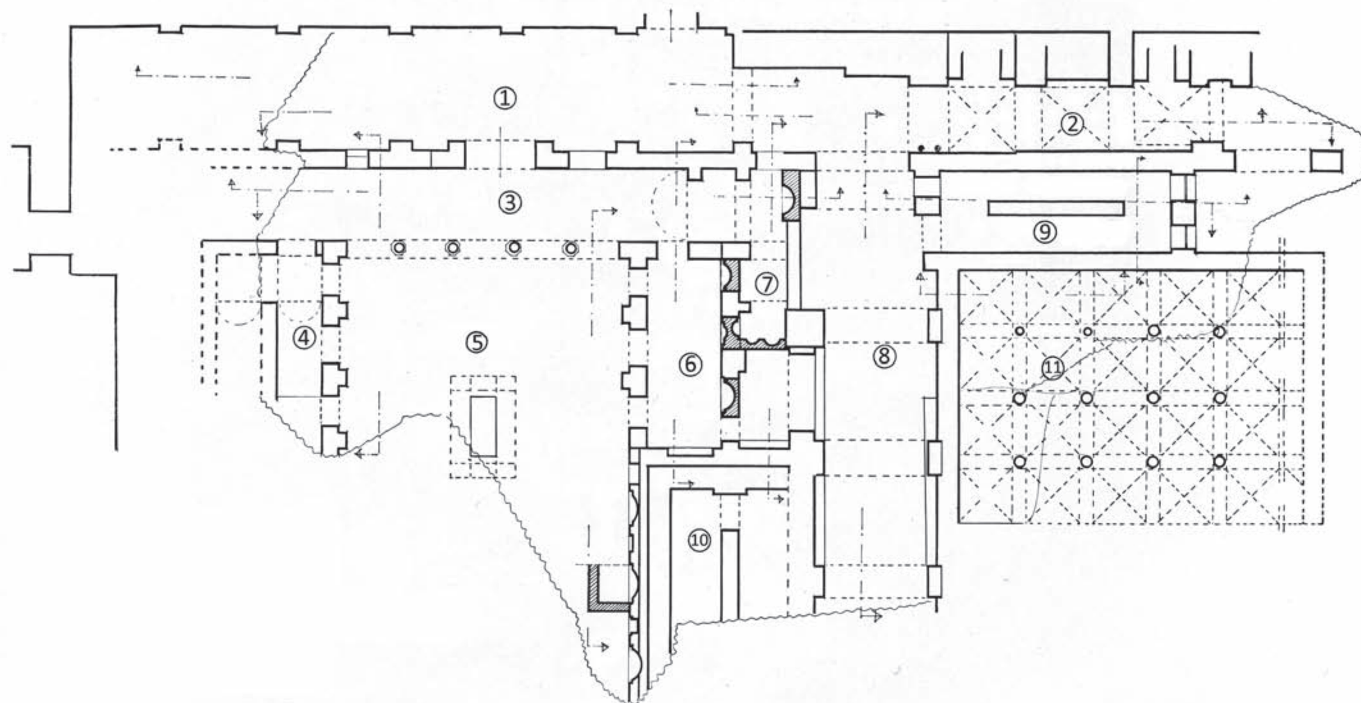
41 BHG II, 230, no. 1614z; *Novum Auctarium BHG*, 186, no. 1614z; то житије, на основу јединог познатог преписа, у рукопису менолога за јун из XI века, који се чува у светогорском манастиру Филотеју под бројем 8 (fol. 197–203), објавио је F. Halkin, *Saint Samson le Xénodoque de Constantinople (VIe siècle)*, Rivista di studi bizantini e neoellenici 14–16 (24–26) (1977–1979) 5–17 (предговор 5–6, текст житија 7–17). Називе *Vita Sampsonis*, праћене одговарајућим редним бројевима, житијима светог наденуо је T. S. Miller, *The Sampson hospital*, 101, n. 1.

42 Cf. *Syn CP*, 773.12–776.7. За опширно житије као основу за састав у синаксару cf. Halkin, *Saint Samson*, 6. Наравно, ово житије послужило је само као извор за догађаје везане за тог светог, који су у пролошком спису укратко пренети, а реченице из опширног састава нису преузимане.

43 BHG II, 230, no. 1615, за текст v. PG 115, 277.C–308.D [тај спис је објављен и у *Acta SS, Iun. T. 5* (1709) 265–277, али смо се ослонили на већ наведено издање]. За опширно житије као основу за састав Симеона Метафраста, који је додао обимни део о постхумним чудима, cf. Halkin, *Saint Samson*, 6; Miller, *The Sampson hospital*, 101, n. 1 (наводи да се у уводу у то житије каже да је Метафраст као изворе користио један стари енкомион, вероватно најстарије житије, и кратко житије, сročено суво и језгровито, којима је придодао приче о чудима; за та чуда cf. PG 115, 292.B–308.B). О Симеону Метафрасту и његовом делу, састављеном у позном X веку, сажето, cf. ODB II, 1341 (N. Patterson-Ševčenko). Колико смо успели да запазимо, старије житије је користио само као извор података о животу светог, које је пренео својим речима, односно од његовог писца није преузимао реченице или њихове делове.

44 BHG II, 230, no. 1615a; *Novum Auctarium BHG*, 186, no. 1615a, за текст тог житија cf. B. Latyšev, *Menologii anonymi Byzantini saeculi X quae supersunt. Fasciculus alter, menses iunium, iulium, augustum continens. Sumptibus Caesareae Academiae scientiarum e codice Hierosolymitano S. Sepulcri 17*, Leipzig 1970 (прво изд. St. Peterburg 1912), 105.1–112.17 (о животу, смрти и сахрани светог 105.4–107.8, о постхумним чудима 107.9–102.36). Рукопис Библиотеке Грчке патријаршије у Јерусалиму бр. 17 потиче с почетка XII века и припада тзв. царским менолозима [cf. M. Marković, *Notes on a Byzantine processional cross from the George Ortiz collection*, Зограф 30 (2004–2005) 41, n. 39, са исцрпном литературом], који су настали у XI столећу, у време Михаила IV Пафлагонца (1034–1041), cf. ODB II, 1341 (N. Patterson-Ševčenko). Други примерак тог житија, у рукопису Националне библиотеке у Атини *cod. Athen. 1046*, „царском менологу“ израђеном у XIV веку, изгледа да није објављен, а поменут је у *Novum Auctarium BHG*, 186, no. 1615a.

45 Закључак је донет на основу запажања приликом поређења садржаја два списа. Издвајамо само неколико примера преузимања делова или готово целих реченица: PG 115, 292.B и Latyšev, *Menologii II*, 107.14–15; PG 115, 296.C–D и Latyšev, *Menologii II*, 108.22–24; PG 115, 305.B–C и Latyšev, *Menologii II*, 111.16–17; PG 115, 308.A–B и Latyšev, *Menologii II*, 111.32–36. Наравно, неопходно би било да пажљивија истраживања изврше



Сл. 9. План целине истражене на месту Сампсонове болнице (према: F. Dirimtekin, Les fouilles)
Fig. 9. Plan of the complex investigated in the area of Sampson's hospital (after: F. Dirimtekin, Les fouilles)

Најзад, *Константин Акрополит* (†1324) саставио је крајем XIII века житије (*Vita Sampsonis III*), нажалост, још необјављено, у којем је прерадио древну легенду о светом Сампсону, при чему није придодао ништа о животу тог лекара, али је пружио значајне податке о збивањима у познијој повести његовог ксенона.[46]

***

Прославни састави посвећени овом светом, бар они који су данас познати, имају основни извор у опширном житију састављеном негде у VII столећу или почетком VIII века. Између доба у којем је свети живео и оног у којем је настало његово житије прошло је доста времена, те су у том размаку могли бити заборављени поједини минули догађаји и могле су настати приче о другим збитијима, стварним или измишљеним, забележеним у неким данас изгубљеним списима или заснованим на усменом предању. Управо због тога су драгоцени исходи проучавања истраживача историје византијске медицине[47] и житија као извора за њено боље познавање,[48] а нарочито оних научника који су посебну пажњу поклонили разматрању повести болнице светог Сампсона.[49]

Стога ћемо укратко изнети резултате њихових истраживања о историји установе коју је свети основао у Цариграду. Ксенон се налазио у срцу града, између цркава Свете Софије и Свете Ирине. Био је смештен у Сампсонову скромну кућу, у којој је он болеснима пружао не само преглед и здравствену негу, што је био обичај у старим јатронима (амбулантама), већ и храну и постељу. Време оснивања болнице није могуће поуздано утврдити. Ипак, претпоставља се да је настала у IV веку. Пошто је 532. изгорела у побуни Ника, цар Јустинијан је првобитну грађевину, верова-

стручњаци – историчари књижевности и класични филолози. Miller, *The Sampson hospital*, 101, n. 1, каже да је можда други спис, који назива кратким житијем светог Сампсона и за који наводи да се налази у менологу из X века, био други извор за Метафрастов *Vita Sampsonis II*.

46 То житије се налази у рукопису *Codex Ambrosianus H.81 suppl.*, fols. 152v–169v, cf. Miller, *The Sampson hospital*, 101, 102, 103 и n. 1; idem, *The birth of the hospital in the Byzantine Empire*, Baltimore 1997² (прво изд. 1985) 198 (срдачно захваљујемо др Миодрагу Марковићу што нам је уступио ново издање књиге). У истом рукопису сачувано је и раније поменуто житије светог Зотика (fols. 1r–11r), cf. idem, *The Legend of Saint Zotikos*, 339–340. О садржају тог рукописа v. H. Delehaye, *Constantini Acropolitae hagiographi byzantini epistularum manipulus*, AnBoll 51 (1933) 263–284, за спис посвећен светом Сампсону cf. *ibid*., 267.

47 Основну литературу о болницама у Византији представљају студије D. J. Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, New Brunswick 1968 (друго, проширено издање, New Rochelle 1991, није нам било доступно) 152–184, 185–221; DOP 38 (1984), где су објављене студије представљене на симпозијуму о византијској медицини (од којих издвајамо: Kazhdan, *The image of the medical doctor*, 43–51; T. S. Miller, *Byzantine hospitals*, 53–63); Miller, *The birth of the hospital*, passim; P. Horden, *How medicalised were Byzantine hospitals?*, in: *Sozialgeschichte mittelalterlicher Hospitäler*, eds. N. Bulst, K.-H. Spiess, Ostfildern 2007, 213–235 (који ограничава разматрање на доба пре 1204). Наравно, као темељну студију у којој су прикупљени најзначајнији подаци о Сампсоновом ксенону сви истраживачи редовно помињу R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, première partie. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 574–575.

48 H. J. Magoulias, *The lives of the Saints as sources of data for the history of Byzantine medicine in the sixth and seventh centuries*, BZ 57/1 (1964) 127–150; T. S. Miller, *Hospital dreams in Byzantium*, in: *Dreams, healing, and medicine in Greece from antiquity to the present*, ed. S. M. Oberhelman, Farnham–Burlington 2013, 199–215.

49 Idem, *The Sampson hospital*, 101–135; D. Stathakopoulos, *Discovering a military order of the crusades: the hospital of St. Sampson of Constantinople*, Viator 37 (2006) 255–272. Пошто су истраживачи разматрали повест Сампсоновог ксенона на основу извора, у овом раду ћемо, да би се избегао гломазни научни апарат, наводити само поједине изворе, и то искључиво онда када је то неопходно.

тно малих размера, обновио и проширио, односно од ње начинио велико здање, а даровао јој је и имања и обилне годишње приходе. Ксенон је поново страдао у пожару у децембру 563. и био обновљен. Преживео је бурне догађаје који су обележили VII и VIII столеће. Најстарије сачувано житије његовог оснивача написано је негде у то доба. Поред тога, преостало је и више оловних печата Сампсоновог ксенона насталих у раздобљу од средине VI и VII века до IX или X столећа. Та установа се помиње и у доцнијим изворима, како из IX века тако и из X столећа, када су састављена нова житија с приповестима о исцељењима која су се збила у Сампсоновом ксенону или домовима болесних. Описана чуда догодила су се махом последњих година владавине Константина VII Порфирогенита (913–959) и у доба његовог сина Романа II (959–963), а списи о њима сведоче, између осталог, о томе да је извесни Лав, логотет дрома и друнгарије флоте, који је више пута био исцељен, пошто је болница имала материјалне потешкоће, замолио цара Константина VII да му дозволи над ксеноном *προστασία* неку врсту харистикије, коју је доцније предао Лаву протоспатару, члану свог братства. Поред тога, извори указују на то да је ова установа била веома угледна. На пример, исти василевс је забележио да је њен управник, међу дванаест званичника, шести по реду ступао у поворци на празник Цвети. Из XI и XII века није се очувао ниједан документ о Сампсоновој болници. О томе да је она сачувала углед сведочи чињеница да ју је на ходочашћу предузетом око 1200. обишао Добриња Јадрејковић, потоњи новгородски архиепископ Антоније, и то као једину болницу коју је сматрао довољно значајном да би је посетио.[50] Посредно се може закључити да је ксенон до почетка XIII столећа поседовао велика имања. У појединим документима насталим у Никејском царству након крсташког заузимања Цариграда 1204. очували су се подаци о поседима у Малој Азији којима нови латински власници ксенона нису могли да располажу. Током владавине деспота односно цара Теодора Ласкара (1205, то јест 1208–1222) скупина сељака који су себе називали становницима Сампсоновог имања или, једноставно, *самӣсонима* започела је пред царским судом парницу против манастира Светог Павла на планини Латрос, у близини древних градова Милета и Пријене (коју су средњовековни житељи називали Сампсон). Поред тога, становници поменутог поседа појављују се и у низу докумената из раног XIII столећа везаних за манастир Ксерохорафион, који се налазио негде у близини Пријене, можда на планини Микале. Углавном, на основу предмета тих парница може се закључити да је Сампсонова установа с временом стекла издашна имања у долини реке Меандер.[51]

Када су крсташи 1204. заузели Константинов град, ксенон су најпре опљачкали, а потом користили за своје потребе.[52] У ствари, убрзо је основан ред Светог Сампсона, који је, као и други војнички редови настали у доба Првог крсташког похода (темплари и хоспиталци, касније и тевтонци), имао свог мештра (*magistro*) и братство (*fratribus hospitalis Sancti Sansonis* или *Samsonis*), али његово се правило (*regulae*), уколико је уопште постојало, није сачувало. Намена њихове установе у изворима није јасно назначена, али се на основу докумената, у којима се не помињу лекари, даје претпоставити да је била свратиште или хоспициј за сиромашне ходочаснике, вероватно са извесном

[50] Cf. Janin, *La géographie* III, 574; Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, 190, 191–195 (они су, колико нам је познато, први изразили мишљење да је ксенон постојао пре Јустинијанове обнове, односно пре VI века); Miller, *Byzantine hospitals*, 56, 57; idem, *The birth of the hospital*, 43, 47, 62, 63, 80–84, 89, 95, 104, 112, 123, 127, 135, 147–148 [утврдио је пажљивим ишчитавањем извора да је Сампсон основао болницу вероватно у доба цара Констанција (337–361) и најкасније пре конца IV века]; idem, *The Sampson hospital*, 101–128 (минуциозно је истражио историју болнице – прикупио и упоредио разнородне изворе и датовао оснивање ксенона у доба које омеђују 350. и 360. година, а датовање између 350. и 360. прихватио је D. Stathakopoulos, *Discovering a military order*, 256–257). За поменуте оловне печате v. G. Zacos, A. Veglery, *Byzantine lead seals* I/2, Basel 1972, 784–786, 787, 831–832, nos. 1273, 1273A, 1274, 1277, 1366, 1367; G. Zacos, A. Veglery, *Byzantine lead seals* I/3, Basel 1972, 1678, no. 2970 (три из времена између 550. и 650, три из VII века и један из прве половине VIII столећа); *Catalogue of Byzantine seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art* V, eds. E. McGeer, J. Nesbitt, N. Oikonomides, Washington 2005, 79–81, nos. 37.1–37.3 (три из VI–VII века, пет из VIII столећа и један, до тада необјављен, из IX–X века), cf. Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, 195, Fig. 29 (где су објављена три печата, два из VIII и један из IX века, од којих је само последњи с представом светитеља, и то са три стојећа света, али илустрација није приложена); Miller, *The Sampson hospital*, 117, 120 (помиње да се сачувало неколико из VII и два из VIII столећа). На појединим примерцима, о којима ће бити речи доцније, налазе се представе светога. Историчари византијске медицине потрудили су се да проникну и у начин на који су у тој установи болесници лечени и навели су да о томе говори збитије број 21 у саставу *Чуда свеӣоī Арӣемија*, написаном око 650. године, где је описано како је извесни Стефан, ђакон Свете Софије у Цариграду, пошто је имао инфекцију у пределу препона, по савету својих родитеља, отишао у Сампсонов ксенон, где је три дана примао хладне облоге лежећи у болничкој соби, у кревету поред врата која воде у офталмолошки део, а четвртог је био оперисан [A. Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca Sacra. Sbornik neizdannych bogoslovskich tekstov IV–XV vekov*, Leipzig 1975 (прво изд. Ст. Петербург 1909) 25–26; *The miracles of St. Artemios. A collection of miracle stories by an anonymous author of seventh-century Byzantium*, eds. V. S. Crisafulli, J. W. Nesbitt, Leiden – New York – Köln 1997, 124–130 (на грчком), 125–131 (на енглеском), 256–261 (коментари), cf. Magoulias, *The lives of the saints as sources*, 139 (cf. и *ibid*., 136, n. 38, где каже да је славна Сампсонова боница била при истоименом цариградском манастиру); Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, 195; Miller, *Byzantine hospitals*, 55, 58 (cf. *ibid*., 53, n. 1, издваја ово житије и типик цариградског манастира Пантократора као два најважнија извора за познавање византијских ксенона); idem, *The Sampson hospital*, 116, 124–125 (у овој епизоди налази важне доказе – да су у болници постојали хирурзи, да је имала офталмолошко одељење и да ксенони нису служили само за лечење сиромашних, већ да су били угледне установе, у које су одлазили и они што су могли себи да приуште приватног лекара); idem, *The birth of the hospital*, 23, 147–148, 153; Horden, *How medicalised were Byzantine hospitals?*, 226].

[51] Miller, *The Sampson hospital*, 131–135. Не само што је некадашња Пријена добила име Сампсон већ је могуће да је Микале називана Сампсон планина. Иначе, турско село на месту старог акропоља Пријене до XIX века носило је име Сампсон, cf. *ibid*., 133–134.

[52] У науци се редовно наводило да су болницу преузели темплари, cf. Janin, *La géographie* III, 574, 590; Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, 193; Miller, *The Sampson hospital*, 101, 102, 128–129, 130 (који је упутио и на то да су они болницу финансирали дохоцима с веома удаљених имања); idem, *The birth of the hospital*, 95, 190, 192. Преузимање болнице током латинског заузимања Цариграда истражио је D. Stathakopoulos, *Discovering a military order*, 257 et passim.

медицинском негом. Убрзо је добила многа имања у Цариграду и његовој околини, на обалама Мраморног мора, у Угарској, као и у Фландрији, где је, између осталог, у граду Дуеу (Douai) основан хоспициј. Доцније је, међутим, због финансијских проблема мештар фландријског хоспиција Светог Сампсона покренуо поступак да њихов ред буде припојен јовановцима (хоспиталцима), што је и остварено у марту 1301. године. С друге стране, редовници светог Сампсона који су живели у Цариграду одселили су се након 26. јула 1261. из престонице и потом настанили у области под влашћу ахајског кнеза Вилијема де Вилардуена (1246–1278), који се, пошто је пристао да византијском цару Михаилу VIII Палеологу преда три кључне тврђаве на Пелопонезу, 1262. вратио из заробљеништва. Тамо су држали хоспициј у Коринту, али је на молбу мештра и редовника *hospitale Sancti Sansonis Constantinopolitani in civitate Corinthensi existens*, папа Климент V у августу 1309. дозволио да буду припојени јовановцима, што је означило крај реда Светог Сампсона.[53]

О потоњој судбини целине која је чинила Сампсонов ксенон у Цариграду нема непосредних података. Мада се понекад, истина ретко, помишља на то да ју је порушио василевс Михаило VIII Палеолог (1259–1282) приликом градње царског зида, већином се износи мишљење да је треба препознати у манастиру Светог Сампсона који се помиње око 1400. године.[54]

У сваком случају, углед њеног светог оснивача опстао је током XIII века. Већ је поменуто да је *Констаншин Акройолиш* (†1324) крајем тог столећа написао *жишије* (*Vita Sampsonis III*) које још није објављено,[55] а и у једном од својих *йисама* (број 130) он говори о светоме.[56] Поред тога, *Манојло Филес* (†око 1345) саставио је *йесму* (број 213) у којој је изразио наду да би царев нећак могао, по дарежљивости према сиромашнима, да постане други Сампсон.[57]

***

Поштовање светог Сампсона у Цариграду је имало два средишта – ксенон који је носио његово име и цркву Светог Мокија, у којој су почивале његове мошти.[58] У синаксару *Тийика Велике цркве*, састављеном између 878. и 893, за 27. јун наводи се најпре спомен светог оца Кирила, архиепископа Александрије, и потом блаженог оца Сампсона, презвитера и странопримца, и напомиње се да сабор светога у његовом великом ксенону служи патријарх. [59] *Синаксар Цариїрадске цркве*, настао нешто касније, вероватно у X веку, казује да су часне мошти светога, које стално истичу лек у славу Господа нашег Исуса Христа, положене у великом храму Светог Мокија, а да се његов сабор врши у ксенону који је основао.[60]

[53] Тај део историје болнице на основу бројних извора осветлио је D. Stathakopoulos, *Discovering a military order*, 255–272, нарочито 257–263, 266, који је открио постојање реда Светог Сампсона. Редовиницима Светог Сампсона у Цариграду у јулу 1222. папа Хонорије III потврдио је право да користе коње и оружје (*ibid*., 258). Папа Иноћентије IV је 6. јуна 1244. ставио хоспициј Светог Сампсона под заштиту и непосредну јурисдикцију Свете столице и том приликом навео бројне поседе (*ibid*., 259). Изгледа да је рат између француског краља Филипа IV Лепог и фландријског грофа Гија од Дампјера (Guy de Dampierre) од 1297. до 1304. имао погубне последице за имања реда Светог Сампсона у Фландрији (*ibid*., 261). Болница у Дуеу радила је до Француске револуције, а потом је продата и затим срушена да би на њеном месту била подигнута стамбена зграда (*ibid*., 262). Остаци хоспиција у Коринту археолошки су истражени током ископавања вршених од 1989. до 1996. године (*ibid*., 263–265, 266, Fig. 1). Статакопулос је проучио и доцнију историју коринтске установе, у доба када су је држали јовановци (*ibid*., 266–268).

[54] Janin, *La géographie* III, 466, 574–575; Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, 193 (склон другом мишљењу); Miller, *The Sampson hospital*, 129–130 (подсећа на то да из времена Палеолога нема ниједног помена те болнице, да се у једном документу Патријаршије с краја XIV века наводи неки манастир Светог Сампсона који је имао малу испосницу (*kathisma*) и изражава сумњу у мишљења да је болница постојала у то доба, већ помишља на то да се ту можда окупило манастирско братство); idem, *The birth of the hospital*, 192 (каже да болници Светог Сампсона нема ни трага у изворима из времена Палеолога, а потом укратко излаже поједине делове садржаја житија које је саставио Константин Акрополит); Stathakopoulos, *Discovering a military order*, 269 и n. 110 (сматра да Свети Сампсон у доба Палеолога више није био болничка установа, а да је сама грађевина вероватно и даље постојала пошто се у типику манастира Константина Липса (крај XIII века) приликом навођења поседа као ознака за ближе одређење места где су се поједина имања налазила помињу „куће Сампсонове“. Тај податак, међутим, треба обазриво узети у разматрање пошто се уз Сампсоново име не помињу епитети *свеши* или *сшраноџримац*, па је могуће да се ради о власнику неких кућа; за поменути типик, који је издала Теодора Палеолог, удовица цара Михаила VIII, између 1294. и 1301, cf. *Lips: Typikon of Theodora Palaiologina for the Convent of Lips in Constantinople*, ed. A.-M. Talbot, Washington 2000 (*Byzantine monastic foundation documents*, 1279, електронско издање). За наведени помен манастира Светог Сампсона из времена око 1400 cf. *Acta et diplomata graeca medii aevi sacra et profana* II, eds. F. Miklosich, I. Müller, Wien 1862, 408, за цео документ cf. *ibid*., 407–410. Археолози су утврдили да терен на којем се налазила установа светог Сампсона још није био засут земљом током подизања царског зида и да су темељи тог зида били постављени дубље од нивелете пронађених грађевина. Уломци керамике, међу којима се налазе бројни из времена Палеолога, потичу из земље која је нанета да би се поравнао тај простор, што указује на то да је терен био попуњен после турског освајања Цариграда, када су се грађевине које су јој припадале нашле у простору целине новог двора, због чега више није било разлога за њихово постојање, те су њихове рушевине покривене земљом током поравнавања тла у области двора, cf. F. Dirimtekin, *Les fouilles faites en 1946–1947 et en 1958–1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène à Istanbul*, CA 13 (1962) 161–185, нарочито 178, 182, figs. 22–23. Стога помишљамо да би поверење требало поклонити оним истраживачима који сматрају да се на том месту током времена Палеолога и даље налазила нека установа посвећена светом Сампсону, могуће манастирић.

[55] Cf. Miller, *The Sampson hospital*, 101, 102, 103, 113 и n. 1; idem, *The birth of the hospital*, 198.

[56] Cf. BHG II, 230, no. 1615d, где је то писмо (бр. 130) наведено као похвала; за текст cf. Delehaye, *Constantini Acropolitae*, 275; *Constantinus Acropolita. Epistulae*, ed. R. Romano, Napoli 1991, 222–223. Вероватно је то писмо састављено нешто касније пошто у њему Акрополит помиње старење.

[57] За ту песму (састављену у 260 стихова), посвећену царевом нећаку, cf. *Manuelis Philae Carmina, volumen prius*, ed. E. Miller, Paris 1855, 104–114; за помен светог Сампсона cf. *ibid*., 111 (стих 186), cf. Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, 193, који наводи да се ради о нећаку цара Михаила VIII Палеолога. Подсећамо да је Филес рођен око 1275, cf. ODB III, 1651 (A. M. Talbot, A. Cutler). Зато смо склони да изразимо сумњу у то да је песма посвећена нећаку овог василевса.

[58] Miller, *The Sampson hospital*, 119, 126; idem, *The birth of the hospital*, 64.

[59] Cf. Дмитриевский, *Τυπικά*, 83 (на основу рукописа из библиотеке манастира Светог Јована Богослова на Патмосу број 266 из IX–X века); Mateos, *Le Typicon de la Grande Église* I, 322, 323 (према рукопису из X столећа). На једнак податак указује Miller, *The Sampson hospital*, 119.

[60] Cf. *Syn CP*, 776.2–776.7.

Симеон Метафраст сведочи о томе да се бдење уочи празника светог одвијало над моштима у Светом Мокију. Он је описао како је извесни протоспатар Варда, управник (*ξενοδόχος*) Сампсоновог ксенона, пошто је патио од тешког обољења плућа, за које се мислило да је неизлечиво, лежао сам у болници јер су лекари и административно особље (*χαρτουλάριοι*) отишли на бдење празника светога у цркву Светог Мокија, где се налазио Сампсонов гроб, да би се припремили за службу наредног дана:[61] „Ἐπεὶ δὲ καὶ ἡ τοῦ Ἁγίου μνήμη ἐγγίζουσα ἦν, ἰατροὶ πάντες, καὶ οἱ οὕτω καλούμενοι χαρτουλάριοι, καὶ ὅσοι ἕτεροι ἔμελλον εἰς τὴν ἐπιοῦσαν, ὥσπερ εἰθισμένον αὐτοῖς, εἰς τὸν τοῦ λαμπροῦ μάρτυρος Μωκίου ναὸν ἀφικέσθαι, καὶ τὴν συνήθη λιτὴν ἐκτελέσαι· τήνδε τὴν ἑσπέραν ἀπολιπόντες αὐτὸν ἤδη ἀπειρημένον, καὶ ἀγαθῶν ἐλπίδων ἔρημον, ἀπιόντες ᾤχοντο.“[62]

Празник светог у ксенону патријарх је прослављао с болничким свештенослужитељима, које је, изричито или посредно, поменуо Метафраст. Он је најпре навео случај неког Генесија, клирика који је служио у ксенону: „Ὁ τοίνυν Γενέσιος οὗτος ἦν μὲν εἷς τῶν τοῦ κλήρου, ἦν δὲ καὶ ὑπουργῶν περὶ τὰς τοῦ ξενῶνος τοῦδε λειτουργίας“,[63] а на крају је поменуо и чудотворно излечење неке жене удате за једног од саслужитеља у болници: „Εἰρήνη γυνή τις ἦν ἑνὸς τῶν τῷ ἱερῷ οἴκῳ διακονούντων.“[64] Најзначајније сведочанство у вези с грађевином у којој се вршио помен светог пружио је у редовима са описом виђења у којем се поменутом Варди у ноћи пред празник светог Сампсона три пута јавио неки старац, изгледа монах, који је изашао из цркве ксенона у главни део зграде (назива је *οἶκος* или *οἰκεία*): „Οὕτω δὲ κείμενος, ὁρῶ γέροντά τινα τοῦ ναοῦ τοῦ οἴκου μου ἐξεληλυθότα (ἐῴκει δὲ καὶ μοναχὸς εἶναι)· οὗτος μέσον τῆς οἰκείας ταύτης παραστὰς…“[65]

У болници се – у цркви на коју је указао Метафраст или у некој подигнутој доцније – налазио иконостас. Константин Стилвис, очевидац латинског заузимања Цариграда, оставио је сведочење о судбини Сампсоновог ксенона у којем каже да су они (Латини) расклопили темплон са светим сликама и, након што су направили многе рупе у њему, ставили га у оно што су назвали Коментон (*conventus*), тако да њихови болесници – безобзирно је ово и изговорити – могу да се олакшају кроз рупе: „Ἐν τῷ ξενῶνι τοῦ ἁγίου Σαμψὼν τέμπλον λαβόντες ἱστορίας ἔχον ἁγίας κατατρυπήσαντες ἐπὶ τοῦ λεγομένου Κομέντου κατέστησαν, ὥστε δὶα τῶν ἐν τούτῳ ὀπῶν, ὅ καὶ εἰπεῖν τολμηρόν τοὺς αὐτῶν ἀρρώστους οἴμοι ἀποπατεῖν.“[66]

Историчари византијске медицине не само што су истражили повест ксенона већ су се и потрудили да, колико је у њиховој моћи, утврде како је он могао изгледати. Писани извори и археолошки налази сагласни су у томе да се ксенон налазио између цркава Свете Софије и Свете Ирине. Из времена латинске владавине потиче податак да је непосредно уз њега била смештена цистерна, али се претпоставља да је она постојала и раније. Стога су истраживачи исказали мишљење да ће једино пажљива археолошка проучавања показати како је та целина изгледала, односно каква су проширења и које измене били начињени током векова.[67] Такав поглед можда је сувише оптимистичан пошто прва ископавања обављена јужно од цркве Свете Ирине, где се, према изворима, ксенон налазио, нису била пропраћена одговарајућом документацијом, те се археолози који су радили током наредних истраживања, упркос томе што су пажљиво испитали све налазе, нису могли ослонити на поуздане податке.[68]

---

[61] Miller, *Hospital dreams in Byzantium*, 208–209, указује на то да чињеница да је управник болнице био Варда, који је био близак цару Роману II, представља јасан знак да је од X века управа над Сампсоновим ксеноном била у рукама царске владе, а не цариградског патријарха или неке монашке заједнице, једнако као што је то било и са оновременим орфанотрофеоном, који је био царска установа, *ibid*., 208.

[62] PG 115, 304.A–B, за опис чуда v. *ibid*., 301.D–305.B; cf. Miller, *Hospital dreams in Byzantium*, 208–209.

[63] PG 115, 300.B, за опис чуда v. *ibid*., 300.B–301.A; cf. Miller, *Hospital dreams in Byzantium*, 207–208.

[64] PG 115, 305.D, за опис чуда v. *ibid*., 305.D–308.B; cf. Miller, *The Sampson hospital*, 125; за то чудо cf. и idem, *Hospital dreams in Byzantium*, 209–210.

[65] PG 115, 304.C–D, cf. Miller, *Hospital dreams in Byzantium*, 208–209, који ту грађевину назива капелом.

[66] J. Darrouzès, *Le mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins*, REB 21 (1963) 50–100, нарочито 83 (глава 89), где се, поред изворног текста, налази превод на француски језик. На тај извор, његовог аутора, као и на поменуто издање, указао је Stathakopoulos, *Discovering a military order*, 257, који је приложио и енглески превод. Раније је Miller, *The Sampson hospital*, 128; idem, *The birth of the hospital*, 95, 190 (уз навод издања *Graeci in Latinos*, in: *Ecclesiae Graecae monumenta* III, ed. J.-B. Cotelier, Paris 1686, 511) поменуо тај састав као дело анонимног византијског писца. О црквици у којој се можда налазио тај иконостас биће речи нешто касније.

[67] Cf. Miller, *The Sampson hospital*, 105, 129.

[68] Dirimtekin, *Les fouilles*, 161–185, где је пружен сажет извештај о истраживањима 1946–1947. године – пошто су бројни предмети остављени без ознака, било је немогуће установити из којих су слојева и делова потицали, те су нова истраживања (1958–1960) предузета да би се установили основни подаци о целини (и једна и друга ископавања извршена су под руководством Музеја Свете Софије). Ту су приложене и бројне илустрације, укључујући и план откопане целине (који прилажемо у овом раду), у којој постоје три цистерне – једна у дворишту болнице (бр. 5), вероватно из средине VI века, друга, велика, источно од болнице (бр. 11), датована у период између VIII и средине X столећа, и трећа, надземна, мања, у оквиру ксенона (бр. 10), настала након многих грађевинских измена и промене намене првобитне зградице, у другој половини XI или почетком XII столећа (*ibid*., 162, 167, 170, 174, 175, 183, 184, 185, figs. 7–9, 10–12, за наведени план v. *ibid*., Plan I). Сматра се да болницу треба препознати у западном делу откопане целине. Овде издвајамо само основне податке. Средиште чини велико затворено двориште или атријум (бр. 5), чије је подизање датовано у време изградње цркве Свете Ирине, а оправљање у средину VI века (*ibid*., 167–170, 183, 184, figs. 5, 7, 15, 17). Простор бр. 6 (о којем ће касније бити речи), уз источну страну атријума, претворен је у мартиријум или капелу (*ibid*., 162, 174–175, 176, 183, 185, figs. 6, 17, 25). Поред тога, требало би бар поменути да је на простору ксенона, већином у „мартиријуму“, нађен новац настао у временима од владавине цара Јустинијана до XIV века и у атријуму један примерак из времена цара Константина (*ibid*., 175–176). Наспрам тог простора, уз западну страну атријума, у северном делу, налазила се просторија (бр. 4) на чијем је западном зиду откривена фреска, датована у XI век, очувана у прилично добром стању, на којој се виде Деизис, два светитеља јереја (помишљамо на то да би један од те двојице могао бити Сампсон, а други можда Мокије) и свети Никола (*ibid*., 176, fig. 21). У источном делу ископаваног простора, у пролазу бр. 2, у апсиди на западном крају јужног зида, пронађена је фреска на којој су приказани свети Андреја, Христос и свети Стефан Првомученик, која се такође датује у XI столеће (*ibid*., 172, 178, fig. 20). Укратко о ксенону, у одељку о цркви Свете Ирине, v. W. Müller-Wiener, *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977, 112–117, Abb. 19, 95, 99, нарочито, Abb. 95, где се налази цртеж основе ширег истраженог подручја с великим цистернама на источном крају и уцртаним царским зидом. У студији

***

Најзад, поставља се питање о томе зашто је свети Сампсон обично приказиван прво у друштву светог Мокија и доцније са светим Диомидом. Зато би најпре требало укратко представити житија те двојице светитеља и храмове у ромејској престоници у којима су се чувале њихове мошти.

Цариградска црква је 11. маја прво прослављала сећање на оснивање Константиновог града, а потом вршила помен страдања свештеномученика Мокија, презвитера у Амфиполису у Диоклецијаново доба. Његови родитељи су били имућни и потицали су из племенитог старог римског рода, а он је учио и исповедао Христа. Када је у Амфополис, да би принео жртву богу Дионису, дошао антипат Лаодикије, незнабошци су код њега клеветали Мокија. Зато је презвитер више пута био привођен пред суд, где је одбијао да принесе паганску жртву и исповедао веру Христову. Између суђења је био мучен на различите начине, поред осталог и ватром, у којој су га видели с тројицом младића, а из ње је изашао неповређен, док су антипат и деветорица његових људи изгорели. Стога је градоначелник Таласије наредио да презвитер опет буде утамничен. Затим је у град стигао антипат Максим. И он је извео Мокија пред суд и више пута наредио да га муче на разне начине. Након тога га је послао у Тракију, у град некада зван Перинтос и потом Хераклеја, игемону Филиписону, који је убрзо заповедио да га пошаљу у Византион, где му је мачем одсечена глава. Цар Константин Велики је на месту на којем је Мокије погубљен подигао цркву и у њој се, у мартиријуму, обављао сабор светога.[69] Предања, али не и извори, говоре да је велики манастир посвећен том мученику пострадалом у Цариграду саградио цар Константин, и то на месту паганског храма, као и да је светитељево тело било положено испод олтара. Касније је Јустинијан, пре но што је постао цар, подигао већу цркву, коју је доцније обновио Василије I Македонац (867–886), а претпоставља се да је тада уз њу образован манастир. О њеној потоњој повести постоје само посредни подаци. Пошто је Никита Хонијат, говорећи о храму Арханђела Михаила у Хони, рекао да он лепотом и величином превазилази цркву Светог Мокија, закључује се да је до уласка Латина у Цариград она сачувала свој сјај. Руски ходочасници који су обишли ромејску престоницу у доба Палеолога не помињу је, чак је не наводи ни Стефан Новгородски, који бележи светилишта око цистерне Светог Мокија. Пошто је Јован V Палеолог 1390. за поправку зидина у близини Златних врата користио материјал с те цркве, закључује се да средином XIV столећа није постојала. Од ње нема трагова, а претпоставља се да се налазила западно од цистерне која је носила име истог светог.[70]

На дан 16. августа Цариградска црква се најпре сећала доношења нерукотвореног лика Христовог из Едесе и потом је вршен помен страдања светог мученика Диомида. Он је био свештеник из Тарса у Киликији, из ученог и часног рода и лекарском вештином је лечио и душе и тела. У време цара Диоклецијана отишао је у Никеју у Витинији и исцељивао и вером и лекарским знањем. Цар је послао војнике да га доведу, али је Диомид у међувремену отишао Господу. Војници су одсекли главу починулог с намером да је однесу владару и истог трена су ослепели. Цар им је наредио да главу врате на тело и, чим су то учинили, вид им се вратио, те су примили веру. Сабор тог светог обављан је у његовом мартиријуму унутар часног дома Богородице покрај Златних врата.[71] Честице моштију тог никејског мученика налазиле су се у Цариграду, у манастиру познатом под називом Јерусалим или Нови Јерусалим. Предање казује да је његову цркву подигао

посвећеној употреби воде у сврху исцељења, како чудесних тако и медицинских, R. G. Ousterhout, *Water and healing in Constantinople. Reading the architectural remains*, in: *Life is short, art long. The art of healing in Byzantium*, ed. B. Pitarakis, Istanbul 2015, 65–77, сажето се осврнуо на поменуте цистерне и указао на то да област изван садашње целине палате Топкапи, према цркви Свете Софије, још није истражена, cf. *ibid*., 76.

69 Овде је само у кратким цртама представљен садржај његовог помена у *Синаксару Цариїрадске цркве* (*Syn CP*, 674.24–676.10, cf. и белешку у синаксару *Тийика Велике цркве*, Mateos, *Le Typicon de la Grande Église* I, 290, 290; у рукопису који је објавио Дмитриевский, *Τυπικά*, нема података за 11. мај). За преглед прославних састава посвећених светом Мокију cf. BHG II, 124, no. 1298–1615e; F. Halkin, *Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae*, Bruxelles 1969 (*Auctarium BHG*) 136, no. 1298d; *Novum Auctarium BHG*, 152, no. 1298d–1298e, ради се о три верзије страдања и похвали Михаила Синкела (†846), за основне податке о Синкелу cf. ODB II, 1369–1370 (R. Browning, A. Kazhdan). Прво страдање објавио је H. Delehaye, *Saints de Thrace et de Mésie*, AnBoll 31 (1912) 163–176, друго (према рукопису *Patmensi 273* из XI–XII века) F. Halkin, *Une Passion de saint Mocius martyr à Byzance*, AnBoll 83 (1965) 5–22, треће се налази у „царским менолозима", док је похвалу публиковао Delehaye, *Saints de Thrace et de Mésie*, 176–187 (прво страдање и похвала на основу више рукописа, а први спис и у различитим варијантама). О цариградским мученицима, празнику освећења Константинопоља, светом Мокију, његовом храму и гробу, као и његовој памјати и њеном односу према обележавању настанка престонице и Преполовљењу празника, cf. A. Berger, *Mokios und Konstantin der Große. Zu den Anfängen des Märtyrerkults in Konstantinopel*, in: *Αντικήνσωρ. Τιμητικός Τόμος Σπύρου Ν. Τρωιάνου*, eds. B. Λεονταρίτου, K. A. Μπουρδάρα, E. Σπ. Παπαγιάννη, Αθήνα 2013, 165–185. О обележавању освећења престонице тога дана и о сећању на страдање светог Мокија, погубљеног у Византиону, као и о сведочанствима писаних извора (почев од Константина Порфирогенита) о прослављању Преполовљења празника у цркви Светог Мокија, уз бројна корисна запажања, cf. Σ. Γουγούλης, *Η Χριστιανική „Πόλη του Κωνσταντίνου" (330): Η εορτή του Μάρτυρα Μωκίου (11/5) και η Μεσοπεντηκοστή*, Θεολογία 85/1 (Αθήνα 2014) 191–232, нарочито 196, 202–203, са изворима и литературом. О значају моштију светог Мокија у стварању слике о Цариграду као хришћанском граду, чије се оснивање обележава истога дана када и памјат светога, cf. J. Wortley, *The Byzantine component of the relic-hoard of Constantinople*, GRBS 40 (1999) 363–368.

70 Janin, *La géographie* III, 367–371.

71 И овде је само у кратким цртама представљен садржај његовог помена у *Синаксару Цариїрадске цркве* (*Syn CP*, 901.5–901.29, cf. и белешку у синаксару *Тийика Велике цркве*, где се не наводи пренос нерукотвореног лика из Едесе, већ сећање на спасење престонице од опсаде Агарена у време Лава Исаврийског, cf. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église* I, 376, 377; у рукопису који је објавио Дмитриевский, *Τυπικά*, нема података за 16. август). За преглед прославних састава посвећених светом Диомиду cf. F. Halkin, *Bibliotheca hagiographica Graeca* I, Bruxelles 1957 (BHG I) 165–166, no. 548–551; *Auctarium BHG*, 59, no. 550–552; *Novum Auctarium BHG*, 63, no. 548–552. У питању су два страдања (у „царским менолозима"), кратко житије и две похвале. Три последња списа објавио је G. Westerink, *Trois textes inédits sur saint Diomède de Nicée*, AnBoll 84 (1966) 161–227 [кратко житије, по рукопису *Vindobonensi hist. gr. 45* из XI века, *ibid*., 164–165; *Похвала Никиӣе Пафлаїонца* (позно IX – рано X столеће), према два рукописа из XI века, *Vindobonensi hist. gr. 45* и *Athens, Benaki 141*, *ibid*., 165–177; *Похвала Максима Плануда* († око 1305), у две рецензије – прве у тексту и друге у научном апарату – на основу већег броја рукописа, за прву два из XVI века, за другу четири од XIV до XV столећа, *ibid*., 177–227]. О Никити Давиду Пафлагонцу и Максиму Плануду, укратко, cf. ODB III, 1480 (A. Kazhdan); *ibid*., 1681–1682 (E. A. Fisher).

цар Константин, али нема података који би потврдили да је постојала пре 536, када се помиње обитељ Богородице и светог Диомида звана Јерусалим. Касније је манастир Светог Диомида обновио, проширио и обилно даривао Василије I Македонац. Податак о томе да су земни остаци патријарха Атанасија I († око 1315), пре но што су положени у његовој обитељи, једно време почивали у манастирићу Светог Диомида (ἐν τῷ μονυδρίῳ τοῦ ἁγίου Διομήδους), упућује на то да је манастир у међувремену прилично пропао. Ипак, он је засигурно постојао до краја XIV столећа.[72]

Већ је речено да је *Добриња Јадрејковић*, потоњи *новгородски архиепископ Антоније*, око 1200. посетио Сампсонов ксенон. Он је забележио да се у болници светог Сампсона налазе његова палица, епитрахиљ и хаљине: „В бозницы святаго Самсона посох его и петрахиль и ризы его."[73] Записао је и да је обишао манастир Светог Мокија, да је у њему црква велика, да у њој под олтаром леже свети Мокије и свети Сампсон и да из његовог гроба вода тече: „А оттоле же святаго Мокия монастырь: а в нем церковь велика; а в той же церкви под олтарем лежит святый Мокий и святый Самсон; от гроба его вода идет."[74] Прибележио је и да је код Златних врата Свети Диомид и да његове мошти ту леже: „А у Златых врат святый Диомид и мощи его лежат."[75] С друге стране, руски ходочасници који су у време Палеолога посетили ромејску престоницу не помињу ни Сампсонов ксенон ни цркву Светог Мокија, док храм Светог Диомида, али не и његове мошти, наводи само *непознати путник* описујући ходочашће које је предузео између краја 1389. и почетка 1391. године: „А оттолѣ поити к Дѣмиду святому; есть церковь Демид святыи на правои сторонѣ пути близ Калуанова городка. В тои церкви трапеза Христова; на тои трапезе Христос с ученикы вечерял; тою трапезою знаменаются крестьане."[76]

Изгледа да је велики манастир Светог Мокија веома пострадао и опустео током боравка Латина у Цариграду и нема никаквих назнака да је након њиховог одласка поново оживео. Вероватно је и обитељ Светог Диомида прилично пропала у време крсташке власти, али је и током XIV века претрајавала своје дане сведена на манастирић. Одговор на питање о томе шта се догодило с моштима које су некада лежале у њиховим храмовима – светих Мокија и Сампсона у првом и светог Диомида у другом – није могуће пружити.[77] Није познато ни какву су судбину имале реликвије светог Сампсона, које су се раније налазиле у његовом ксенону,[78] нити где су се у доба Палеолога у престоници вршили помени тројице светитеља.

У сваком случају, представе светог Сампсона, међу којима се најстарија очувана у пару с Диомидом види у Ариљу, упућују на то да је до времена осликавања те цркве, 1295/1296. године, започета нека врста повезивања те двојице светих лекара презвитера, о којој, судећи по доступним изворима, осим слика нема никаквих података. Подсетимо, свети Сампсон је био приказан у друштву светог Мокија пре тога у Манастиру (1271), а касније једино у Ватопеду (1311/1312), вероватно према неком старијем узору. Зашто свети Сампсон у то доба више није представљан са светим Мокијем и зашто је обично сликан са светим Диомидом?[79] Могуће је да је током латинске власти манастир Светог Мокија био сасвим похаран и да су из њега нестале мошти његовог заштитника и светог Сампсона, које су заједно почивале под часном трпезом, али постоји једнака могућност да су тада нестале и мошти светог Диомида. Једино се може претпоставити, што ни из далека није задовољавајући одговор на то важно питање, да је Сампсон повезиван с Диомидом зато што је и тај свети, чије је цариградско светилиште тада још постојало, био лекар и презвитер.

---

72 Janin, *La géographie* III, 100–102. Поред тога, извори казују да су у тој обитељи били заточени најпре потоњи цариградски патријарх Евтимије по заповести цара Лава VI (886–912) и доцније Марија Угарска, удовица василевса Манојла I Комнина, по наредби цара Андроника I Комнина (1183–1185), cf. *ibid*., 101. Недавно је објављена студија у којој су изнова истражени извори о том манастиру, критички је размотрена Жаненова претпоставка да су 536. при тој обитељи постојале две цркве и изнето мишљење да је тада постојао само Богородичин храм, у којем су биле похрањене мошти светог Диомида, cf. J. W. Nesbitt, *The Monastery of Diomedes*, in: *Byzantine religious culture. Studies in honor of Alice-Mary Talbot*, eds. D. Sullivan, E. Fisher, St. Papaioannou, Leiden–Boston 2012, 339–343. За основне податке о патријарху Атанасију I и о времену његове смрти cf. ODB I, 218–219 (A.-M. Talbot).

73 Објављени текст тог састава није нам био доступан. Ослонили смо се на електронску страницу засновану на издању из 1872, на адреси која гласи: http://www.vostlit.info/Texts/rus2/Hozenija/XII/Antonij/frametext.htm. За превод на српски језик cf. Ђ. Трифуновић, *Са светогорских извора*, Београд 2004, 49. За ту посету cf. Constantelos, *Byzantine philanthropy and social welfare*, 193; Miller, *The Sampson hospital*, 127–128; Stathakopoulos, *Discovering a military order*, 257.

74 За навод v. http://www.vostlit.info/Texts/rus2/Hozenija/XII/Antonij/frametext.htm. За превод на српски језик v. Трифуновић, *Са светогорских извора*, 46.

75 За текст v. http://www.vostlit.info/Texts/rus2/Hozenija/XII/Antonij/frametext.htm. За превод на српски језик v. Трифуновић, *Са светогорских извора*, 45.

76 G. P. Majeska, *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth centuries*, Washington 1984, 146, 147, 149, указао је на то да су мошти светог, које се раније помињу, током XIII века вероватно нестале из те цркве и да, пошто остали извори не наводе да се сто Тајне вечере налазио у том храму, нема разлога да се речи овога путника о тој реликвији прихвате као поуздане, cf. *ibid*., 313–314.

77 Westerink, *Trois textes*, 163–164, претпоставио је, користећи већином као изворе раније поменуте саставе посвећене светом Диомиду – похвале Никите Пафлагонца и Максима Плануда – да су мошти тог светог, који је пострадао у Никеји, биле у Цариграду бар од IX века, да је током Четвртог крсташког рата његова глава однета у Амалфи, да су у XIV столећу мошти светог биле у Никомидији, те поставља питање о томе да ли су оне тамо однете у XI веку, у време када су Никеју први пут заузели Турци. Важан податак, да су се у цариградском манастиру чувале честице моштију и глава светог Диомида и мошти других светитеља, доноси спис састављен на грчком језику између 1063. и 1081, сачуван само у латинском преводу насталом између 1089. и 1096, о којем ће касније бити речи, cf. K. N. Ciggaar, *Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais*, REB 34 (1976) 262; *Описание святынь Константинополя в латинской рукописи XII века*, перевод, предисловие и комментарий Л. К. Масиеля Санчеса, in: *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, ed. А. М. Лидов, Москва 1996, 454.

78 У фландријском хоспицију Светог Сампсона у Дуеу биле су похрањене реликвије које су чуване у сребрном крсту у болничкој капели, а које су можда биле донете из Цариграда. Оне су наведене у једном инвентару из 1236. Он је 1873. објављен, али није пренет у првобитном облику и на оригиналном језику, већ је препричан, а у међувремену је изгубљен, cf. Stathakopoulos, *Discovering a military order*, 260 и n. 35.

79 У Ариљу је у доњој зони јужног зида ђаконикона, између светог Софронија Јерусалимског (источно) и светог Климента Римског (западно), насликан свети презвитер Мокије, који је идентификован као свештеномученик Мокије Амфипољски, пострадао крајем III века, за ту тројицу светитеља cf. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, 60–61, ил. II, црт. 6.

***

Иако је свети Сампсон основао установу у којој су болесници, уз медицинску негу, добијали и храну и постељу, болницу која је била једна од најстаријих, односно вероватно прва у Цариграду,[80] упркос томе што је за живота био пожртвован лекар и што су доцније његове чудотворне мошти чуване у Светом Мокију имале исцелитељска својства, а његове реликвије у ксенону обилазили поклоници, изгледа да се поштовање које му је указивано у ромејској престоници није одразило на његово приказивање са светим врачима пошто се међу њима он сразмерно ретко среће.

У ствари, најстарије представе светог Сампсона потичу из Цариграда. Налазе се на раним оловним печатима, израђиваним за његов ксенон током друге половине VI века и у VII столећу.[81] С друге стране, није познато да је сачувана иједна његова слика у живопису раних цркава, на пример у Кападокији. Зато помишљамо на то да је његово поштовање било сведено на престоницу Ромејског царства, где је средиште имало у цркви Светог Мокија, али првенствено у Сампсоновом ксенону, а да је тек доцније, од времена када је његово сажето житије ушло у синаксар и опширна хагиографија била написана за обимни састав Симеона Метафраста,[82] постепено прихватано у осталим срединама источнохришћанског света. Најстарија засад позната слика светога у монументалном живопису види се у Светој Софији у Кијеву, украшеној средином XI века старањем великог кнеза Јарослава Мудрог. Свети Сампсон је, судећи по објављеним представама, имао јасно одређен изглед, што упућује на то да су у цариградским жариштима поштовања тог светог постојале његове слике. О градитељском склопу целина, као и о намештају и фрескама и иконама у сакралним здањима у манастиру Светог Мокија и Сампсоновом ксенону, међутим, нема никаквих писаних података. С друге стране, Метафраст је приликом описа исцељења од водене болести извесног Георгија, слуге јеромонаха Јефрема, пружио важно сведочанство. Он је записао како је болесник имао намеру да уђе у молитвену просторију да се поклони икони светога, али је само узео уље и помазао се и придигао из своје постеље: „Κἂν γοῦν εἴσω τοῦ εὐκτηρίου εἴσελθε, ἔφη, αὐτὴν τοῦ Ἁγίου προσκυνήσων εἰκόνα εἶτα τοῦ ἐλαίου λαβών τε καὶ ἀλειψάμενος τῇ κοίτῃ τῇ σῇ ἀνακλίθητι."[83] Писац, нажалост, не казује где се тачно налазио молитвени простор у који је била смештена та икона, нити помиње на који је начин наведено уље примило исцелитељска својства.[84] У ксенону је, судећи према археолошким истраживањима, уз атријум (бр. 5), који је представљао средиште целине, са источне стране, у северном делу, постојала мала отворена грађевина (бр. 6), претворена, како су археолози то назвали, у мартиријум или капелу. Због нове намене стара зградица је затворена, а на истоку је добила три нише, пред којима су се налазиле мермерне плоче ослоњене на стубиће, са усецима у средини, повезаним са удубљењима. Претпоставља се да су ту биле положене честице моштију светитеља и да су ти отвори били зачепљени, а да су сви наведени радови обављени у другој половини XI или почетком XII столећа. У тој грађевини су пронађени и остаци фресака које потичу из различитих времена и датују се у три раздобља, X век, почетак XII столећа и доба Палеолога. Оне су веома оштећене, те наведене хронолошке одреднице треба прихватити са опрезношћу, особито стога што доба настанка првог слоја живописа није у сагласју с временом обављања грађевинских радова због промене намене зградице. У њој је нађен новац настао у временима од владавине цара Јустинијана до XIV века, а по броју предњаче примерци из XI, IX, X и XIII века, док је далеко мање оних из VII и VIII столећа.[85] Стога не треба искључити могућност да су

[80] Miller, *The birth of the hospital*, 43, 47, 62, 80–81, 147, нарочито XIX, где, у опширном предговору другом издању, изричито каже да је Сампсонов ксенон неоспорно био најстарија медицинска установа у Цариграду.

[81] Cf. Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals* I/2, 784–786, nos. 1273, 1273A, 1274; Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals* I/3, 1678, no. 2970; *Catalogue of Byzantine seals* V, 79, no. 37.1. На другим печатима представљани су: орао на примерку из VII века (Zacos, Veglery, *Byzantine lead seals* I/2, 787, no. 1277), крст са по једном звездом између кракова на онима из VIII столећа (*ibid*., 831–832, nos. 1366, 1367; *Catalogue of Byzantine seals* V, 80, no. 37.2) и крст на тростепеном постољу на печату насталом у IX–X веку (*ibid*., 81, no. 37.3). Поред тога, покрај Аетијеве цистерне у Цариграду пронађен је горњи део мермерне иконе светог Сампсона (висине 30 cm, ширине 36 cm и дебљине шест сантиметара) датоване у X–XI век, која је 1972. ушла у фундус Археолошког музеја у Истанбулу, cf. N. Firatli, *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris 1990, 82, No 141, Pl. 48, Fig. 141.

[82] Подсећамо да је најраније житије светог Сампсона (састављено у VII веку и најкасније почетком VIII столећа), колико је познато, очувано у само једном рукопису, у менологу за јун из XI века, који се чува у светогорском манастиру Филотеју под бројем 8.

[83] PG 115, 305.B–305.C. Срдачно захваљујемо др Дејану Целебџићу на помоћи приликом превођења овог одељка житија.

[84] T. S. Miller, *The legend of Saint Zotikos*, 375, каже да је Георгије док је боравио у болници, пре но што се вратио кући, узео уље из лампе која је горела пред иконом светог Сампсона. Проблем представља чињеница да су се поједина чуда која је описао Метафраст догодила у кућама у којима су живели болесници, те пошто је он ксенон обично називао *οἶκος* или *οἰκεία*, није увек могуће поуздано утврдити да ли се одређено исцељење збило у нечијем дому или у болници. Засигурно да не треба прескочити питање уља са чудотворним својствима. Подсећамо на епизоду коју је забележио Никита Стетат († око 1090) у житију свог учитеља светог Симеона Новог Богослова, о томе како је неки Манасија, за кога су лекари сматрали да га није могуће излечити, исцељен уљем из лампе која се налазила уз Симеонову икону, cf. Kazhdan, *The image of the medical doctor*, 50, за основне податке о Никити Стетату cf. ODB III, 1955–1956 (A. Kazhdan).

[85] За грађевину и њено претварање у „мартиријум" cf. Dirimtekin, *Les fouilles*, 162, 174–175, 183, 185, figs. 6, 17, 25), за остатке фресака cf. *ibid*., 176 (где су поменуте три фреске на јужном зиду, некада северном зиду суседне грађевине (бр. 10), а потом представе два светитеља на источном лицу другог од четири ступца); за пронађени новац cf. *ibid*., 175–176. Нажалост, описи изгледа фресака и места на којима су се налазиле нису прецизни, а поједини су и нејасни. На пример (*ibid*., 162), помињу се трагови фресака у јужној ниши (остаје непознато да ли је она на јужном зиду, који је раније представљао северну фасаду суседне грађевине претворене у другој половини XI или почетком XII столећа у надземну цистерну, или је то јужна ниша на источном), на јужном зиду и на западним ступцима (за које се касније каже да са унутрашње стране имају представе светитеља, cf. *ibid*., 174, 176). Најзад, приликом описа трију источних ниша помиње се да су се у њима очували трагови фресака и да су око тих ниша откривене плоче с византијском оплатом, украшене различитим геометријским сликама, рељефима у облику капитела и орнаментима у обличју стубића (*ibid*., 185). Не знамо да ли су то исте три нише које се раније наводе на западној фасади „мартиријума", за које се каже да су украшене оквирима икона у штуку с геометријским орнаментима уобичајеним за XI и XII век (*ibid*., 174–175). Ту се помиње и под од мермерних плоча одвојених тракама мозаика рађеног у техници *opus sectile*, који је такође особен за XI и XII столеће (*ibid*., 175, fig. 17). Иначе, та грађе-

се у нишама те грађевине и на њиховим постројењима налазиле икона светог Сампсона, јелеј, вероватно и миро које је коришћено за исцељивање, можда чак и честице моштију светога. Да ли је она постојала у доба Симеона Метафраста, међутим, питање је на које засад није могуће одговорити.[86] С друге стране, вероватно се Добриња Јадрејковић поклонио реликвијама светог – његовој палици, епитрахиљу и хаљинама – управо у тој просторији.

Средства којима су болесне особе исцељиване захваљујући светом, као и места на којима су се та излечења збила, није увек могуће јасно разазнати на основу описа чуда. Они су често непрецизни пошто су писци подразумевали да су појединости о којима данас немамо сазнања биле познате њиховим савременицима. Зато су важне забелешке у опису цариградских светиња за који се претпоставља да је састављен на грчком језику у временском распону који омеђују 1063. и 1081. година (између 1063. и 1070. или 1077. и 1081). Тај спис, чија се првобитна грчка верзија није сачувала, превео је на латински између 1089. и 1096. неки Енглез, вероватно из Винчестера, који је имао извесне споне с ромејском престоницом. Преводилац је, по имену првог издавача његовог дела, познат као *Меркатијев Аноним* (*Anonyme Mercati*). Он је унео неколико допунских одељака, а међу њима је најопширнији онај у којем је реч о светом Сампсону.[87] Тај састав има шездесет два поглавља. О цркви Светог Мокија, чији је опис готово потпуно посвећен поштовању светог Сампсона, говори се 52. одељку, који обимом превазилазе само два – о Светој Софији и о Халкопратији.[88] *Меркатијев Аноним* каже да свети Мокије и свети Сампсон леже под олтаром цркве у саркофазима. Потом говори о томе како се на гробу светог Сампсона догодило велико чудо. Пошто је тај део његовог сведочења веома значајан за наша разматрања, доносимо га у облику што ближем казивању преводиоца. Из тела је текла вода од празника светога до Преображења. Његов празник је 28. јуна. И дању и ноћу посвуда је вода на његовом саркофагу. Ту воду пију сви који сиђу у његову гробницу. Многи је носе одатле у свој дом, али она нити расте, нити опада, увек се налази на гробу у истој мери. Та вода је светла као снег. Свети Сампсон је извршио многа чуда. Потом преводилац опширно представља живот светога до смрти и сахране, док његова постхумна чуда не помиње.[89] Према Метафрастовом саставу, међутим, исцељења која је свети чинио након смрти већином су се збила захваљујући његовим чудесним јављањима, а одвијала су се у ксенону или у домовима болесних.[90] Ниједно од наведених излечења није се догодило у цркви Светог Мокија, над гробом у којем су почивале чудотворне мошти светог Сампсона.

***

Лекарски позив је за људе средњега века био израз важне хришћанске врлине, човекољубља. Византијски писци из различитих времена често су повезивали медицину и милосрђе исказано према свима, нарочито према сиромашнима.[91] Било је и оних, особито из духовних редова, који су негодовали због проучавања секуларне вештине лечења и ослањали се на Божју милост. Упркос томе, монаштво је наставило да подржава изучавање медицине и бригу о болницама, често подизаним при манастирима, у којима су радили обучени лекари.[92]

вина је била веома кратка и широка. Њене димензије нису објављене, а на основу података о величини појединих других грађевина може се претпоставити да је била дуга нешто више од три метра (без ниша) и широка преко осам и по метара.

86 Из тог разлога је нисмо поменули у делу текста у којем је било речи о постојању црквице што је помиње Симеон Метафраст. Могуће је да се већ наведени иконостас, који су оскрнавили крсташи, налазио у овој грађевини.

87 Време настанака грчког оригинала (који није очуван или до сада није пронађен), доба превођења на латински, место на којем је поникао преводилац, његове интерполације (са запажањима која заслужују поверење), потом споне Енглеске с Византијом, начин превођења грчких речи и употребу одређених термина пажљиво је истражила K. N. Ciggaar, *Une description de Constantinople*, 211–244, а њене закључке прихватио је Л. К. Масијел Санчез (*Описание святынь Константинополя*, 436–438). Меркати (S. G. Mercati) објавио је 1936. састав у енглеском рукопису који се чува у Ватикану (Biblioteca Apostolica Vaticana, *Ottobonianus lat. 169*), насталом почетком XIII столећа, и претпоставио је да га је превео крајем XII века неки човек који је у потоњој литератури називан *Енглески Аноним (ходочасник) из 1190*. K. N. Ciggaar, *Une description de Constantinople*, 245–263, објавила је потпунији текст у енглеском рукопису који се налази у Оксфорду (Bodleian Library, *Digbeianus lat. 112*, fol. 17r–28v), насталом почетком XII века вероватно у Винчестеру, за који је утврдила да није аутограф превода, већ препис.

88 Cf. *ibid*., 245–263, за превод на руски v. *Описание святынь Константинополя*, 439–454. За интерполацију састава о светом Сампсону, где је тај одељак поменула као опис хоспиција Светог Сампсона, v. K. N. Ciggaar, *Une description de Constantinople*, 221, 222, 223, иако је нагласила да преводилац, за разлику од грчких писаца, у опису Цариграда није помињао грађевине профане намене (*ibid*., 224). Потом је истражила разлог који је подстакао преводиоца да баш том светом посвети толико пажње, указала на то да су у Енглеској поштована двојица светитеља тог имена (из Дола и из Јорка) и поставила питање о томе да ли је њега привукло име светитеља које му је било блиско из отаџбине или је он можда одсео у хоспицију Светог Сампсона у Цариграду (*ibid*., 230, 231). Преводилац, међутим, болницу помиње само у оквиру житија светог, у поглављу посвећеном манастиру Светог Мокија, где посебну пажњу посвећује поштовању светог и чудотворним својствима воде на његовом гробу.

89 *Ibid*., 260–262; *Описание святынь Константинополя*, 452–454. У најстаријем житију најпре се казује да из гроба светога истиче миро (Halkin, *Saint Samson le Xénodoque*, 15) и потом да из гроба попут реке стално тече чудотворно исцељење (*ibid*., 16), састављач синаксара помиње мошти светога које саме од себе истичу лек (*Syn CP*, 776.3–4), Метафраст наводи само реке које теку (PG 115, 308.B), а писац краћег житија помиње воду која обилато тече из гроба (Latyšev, *Menologii II*, 112.1–2).

90 О чудима светог насталим након његове смрти говоре поглавља 11–22 у Метафрастовом спису (PG 115, 292.B–308.B), међу којима нећемо помињати оно што казује како је свети спасао болницу од пожара (11). На основу Метафрастовог састава може се закључити да су болесни исцељивани најчешће захваљујући јављању светог (12–13, 14, 18, 19–20, 22), као и тиме што је свети помазао миром болесника (16) или одговорио на нечију молитву да спасе оболелог (17), док се на једном месту помиње да су лекари користили миро светога (15) и на другом да се болесник помазао уљем (21). Из тог списа види се да су се исцељења одвијала махом у ксенону (17, 18, 19–20, 22) или домовима болесних (12–13, 14, 15), док се за поједина не може разазнати да ли су се збила у болници или кући (21, прича о слуги Георгију који је одлазио у ксенон и враћао се у дом свог господара) или на којем су се месту догодила (16, мада се може претпоставити, пошто се ради о истом човеку као у чудима 14 и 15, да се и ово десило у његовом дому). Црте између бројева који означавају поједина поглавља указују на она у којима је опширно описано исто чудо (12–13 и 19–20).

91 Miller, *The birth of the hospital*, 50, 56, 61 et passim.

92 *Ibid*., 62–67, 118–140.

С друге стране, у житијима светих неретко је наглашавано одбацивање услуга доктора у корист духовне медицине.[93] Такви примери нарочито су чести у прославним саставима посвећеним светим врачима, иако су обично и они сами били лекари. Ти списи показују да су светитељи тог реда већином имали непомирљив став према лекарима, односно да су, пошто су поседовали чудотворне моћи, свети бесребрници на обичне докторе гледали као на недостојне такмаце. У приповестима у житијима светих врача неретко је наглашавана немоћ лекара у борби против болести и исказивана велика нетрпељивост према медицини, па и према болницама. Уосталом, чак је и Симеон Метафраст у *Житију светог Сампсона* описао како лекари нису могли да излече цара Јустинијана.[94]

И углед лекарског позива у ромејском друштву с временом је доживљавао успоне и падове. Изгледа да је после VII века привремено изгубио високо место на лествици пошто у то доба докторе нису помињали састављачи светитељских прославних састава, а интелектуалци их нису сматрали себи равним. С друге стране, крајем X столећа многи писци житија осули су отровне стреле на похлепу и нестручност доктора који су се усудили да се такмиче са исцелитељским моћима светитеља, што се тумачи као одговор на тадашњи све већи углед лекара. Тај напад, по свему судећи, није био успешан, јер су од XII века они били поштовани у друштву и посматрани као једнаки државним званичницима и писцима, мада је и даље било оних који су им се изругивали.[95]

Поштовање светог Сампсона, наравно, није у сагласју с променама угледа лекарског позива у ромејском друштву. Његова житија састављана су најпре у доба када је њихов значај опао и потом у време када се у прославним саставима често јављала нелепа слика о лекарима. Поред тога, противречно делује то што су представе светог настале у доба када је његов ксенон цветао и када је он обично приказиван у близини лекара и цариградског свештеномученика Мокија, у чијој су цркви лежале чудотворне мошти светог Сампсона, сачуване у далеко мањем броју него оне из времена када његов ксенон, по свему судећи, није постојао и када је свети сликан, из разлога који остају непознати, углавном са светим Диомидом. Изгледа да је након ослобођења Цариграда од латинске власти, без обзира на то што ксенон више није постојао, свети Сампсон био усрдно поштован и да су верни одлазили у манастир који се налазио на месту старе болнице. У корист прве претпоставке сведоче списи Константина Акрополита и Манојла Фила, а у прилог другој говоре налази новца из времена Палеолога у сакралној грађевини у оквиру целине која је некада припадала Сампсоновом ксенону.

Иако су се његове чудотворне мошти налазиле у цркви манастира Светог Мокија, постхумна чуда светог Сампсона, описана у познијим житијима, догодила су се већином у његовој болници, где су се чувале реликвије које су обилазили поклоници и обављала се служба његовог помена. Поштовање светог дуго је било непосредно везано за ксенон, установу у којој је првенствено упражњавана медицина заснована на основама науке (*λόγοι*),[96] те се његово прослављање није проширило међу мноштвом верника, за разлику од најпоштованијих светих врача, чије су мошти биле похрањене већином у храмовима и манастирима који су рано постали ходочасничка средишта пошто су их обилазили бројни верни како би нашли себи лека, због чега се вера у њихова чудотворна излечења примила и укоренила широм хришћанског света. Оно је, дакле, дуго остало у оквирима установе коју је свети основао, древног ксенона у којем су радили обучени доктори, односно између угледа лекарске вештине утемељене на световном знању и чудотворних исцељења.

Овај рад доноси бројне претпоставке и податке који на први поглед нису непосредно повезани с представама светог Сампсона у средњовековном монументалном сликарству. Међутим, примери светитеља чије се поштовање може тако помно пратити захваљујући разнородним писаним изворима и остацима грађевина које су представљале жаришта њихових култова нису бројни, чак ни када је реч о често приказиваним светитељима, а још мање када је реч о оним ретко сликаним. Поред тога, поштовање и представљање светих врача у источнохришћанском свету, као ни променљив однос према лекарима и болницама у средњовековном друштву, а и у житијној књижевности, још нису пажљивије истражени, особито када су у питању они чије се слике не срећу често на зидовима храмова. Захваљујући подацима о светом Сампсону и његовом ксенону, могуће је, бар делимично, пратити најпре стварање и развој култа у престоници и потом ширење поштовања светог које се огледа у његовим представама. Најзад, Сампсонов ксенон имао је необичну судбину током боравка Латина у Цариграду, а пример тог светог може, с једне стране, да буде веома речит за то доба, које је често испуњено непознаницама и, с друге, да отвори многа нова питања о поштовању појединих светитеља чије су мошти вековима чуване у ромејској престоници, али о којима, што се тиче времена Палеолога, нема никаквих сазнања.

93 V. Nutton, *From Galen to Alexander. Aspects of medicine and medical practice in late Antiquity*, DOP 38 (1984) 6; J. Duffy, *Byzantine medicine in the sixth and seventh centuries. Aspects of teaching and practice*, DOP 38 (1984) 24; Kazhdan, *The image of the medical doctor*, 45.

94 Magoulias, *The Lives of the Saints as sources*, 128; Miller, *The birth of the hospital*, 63–64, који је указао, поред тога, на то да већ поменута *Чуда светог Артемија* (који је за живота био војник и по смрти исцелитељ, а чије су се мошти чувале у цркви Светог Јована Претече у Оксији) садрже неке од најжешћих напада на лекаре. Иначе, мартирион Светог Артемија у Цариграду након иконоборства више није помињан као место исцељења, а тај свети није приказиван као врач, већ као војник [C. Mango, *On the history of the Templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, Зограф 10 (1979) 40–43, нарочито 41]. Судећи по очуваним представама, он је тек од XIII столећа приказиван као ратник (М. Марковић, *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Сликарство Дечана*, 594 и n. 212). С друге стране, Метафраст није критковао услуге лекара у Сампсоновом ксенону, али је указао на то да је болници нестало уља и да су се поједини запослени опходили с таквим немаром да је свети осетио обавезу да се појави и да казни одговорне (Kazhdan, *The image of the medical doctor*, 45, cf. PG 115, 300.B–304.B).

95 Kazhdan, *The image of the medical doctor*, 51.

96 У житијима се за принципе медицине засноване на људском разуму, односно на људском знању, обично користио назив *logoi*, cf. Miller, *Hospital dreams in Byzantium*, 202, 205.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acta et Diplomata graeca medii aevi sacra et profana II, eds. F. Miklosich, I. Müller, Wien 1862.

Acta SS, Iun. V (1709).

Aubineau M., *Zoticos de Constantinople nourricier des pauvres et serviteur des lépreux*, AB 93 (1975) 67–108.

Berger A., *Mokios und Konstantin der Große. Zu den Anfängen des Märtyrerkults in Konstantinopel*, in: *Αντικήνσωρ. Τιμητικός Τόμος Σπύρου Ν. Τρωιάνου*, eds. Β. Λεονταρίου, Κ. Α. Μπουρδάρα, Ε. Σπ. Παπαγιάννη, Αθήνα 2013 [Berger A., *Mokios und Konstantin der Große. Zu den Anfängen des Märtyrerkults in Konstantinopel*, in: Antikēnsōr. Timētikos Tomos Spyrou N. Trōianou, eds. V. Leontariou, K. A. Mpourdara, E. Sp. Papagiannē, Athēna 2013] 165–185 .

Catalogue of Byzantine lead seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art, 5, eds. E. McGeer, J. Nesbitt, N. Oikonomides, Washington 2005.

Chatzidakis N., *Hosios Loukas*, Athens 1997.

Ciggaar K. N., *Une description de Constantinople traduite par un pèlerin anglais*, REB 34 (1976) 211–263.

Constantelos D. J., *Byzantine philanthropy and social welfare*, New Brunswick 1968.

Constantinus Acropolita. Epistulae, ed. R. Romano, Napoli 1991.

Damianos Archbishop of Sinai, *The medical aaints of the Orthodox Church in Byzantine Art*, in: *Material culture and well-being in Byzantium (400–1453)*, Proceedings of the International Conference (Cambridge, 8–10 September 2001), eds. M. Grünbart, E. Kislinger, A. Muthesius, D. Ch. Stathakopoulos, Wien 2007, 41–50.

Darrouzès J., *Le mémoire de Constantin Stilbès contre les Latins*, REB 21 (1963) 50–100.

Delehaye H., *Constantini Acropolitae hagiographi byzantini epistolarum manipulus*, AB 51 (1933) 263–284.

Delehaye H., *Saints de Thrace et de Mésie*, AB 31 (1912) 163–187.

Der Nersessian S., *The Illustrations of the Metaphrastian Menologium*, in: *Études byzantines et arméniennes. Tome I*, Louvain 1973 (= *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, ed. K. Weitzmann, Princeton 1955, 222–231) 129–130, 136–137.

Dirimtekin F., *Les fouilles faites en 1946–1947 et en 1958–1960 entre Sainte-Sophie et Sainte-Irène, a Istanbul*, CA 13 (1962) 161–185.

Duffy J., *Byzantine medicine in the sixth and seventh centuries. Aspects of teaching and practice*, DOP 38 (1984) 24.

Firatli N., *La sculpture byzantine figurée au Musée archéologique d'Istanbul*, Paris 1990.

Gerstel Sh. E. J., *Mapping the boundaries of church and village. Ecclestiastical and rural landscapes in Late Byzantine Peloponnese*, in: *Viewing the Morea. Land and people in the Late Medieval Peloponnese*, ed. Sh. E. J. Gerstel, Washington 2013, 337–348.

Graeci in Latinos, in: *Ecclesiae graecae monumenta*, 3, ed. J. B. Cotelier, Paris 1686, 511.

Guerassimenko N., *The Representation of physician saints in the katholikon of the Monastery of Hosios Loukas, Phokis*, in: *Decorations for the Holy Dead. Visual embellishments on tombs and shrines of saints*, eds. S. Lamia, E. Valdez del Alamo, Turnhout 2002, 167–175.

Halkin F., *Auctarium Bibliothecae hagiographicae graecae*, Bruxelles 1969.

Halkin F., *Bibliotheca hagiographica graeca, I*, Bruxelles 1957.

Halkin F., *Bibliotheca hagiographica hraeca, II*, Bruxelles 1957.

Halkin F., *Novum auctarium Bibliothecae hagiographicae graecae*, Bruxelles 1984.

Halkin F., *Saint Samson le Xénodoque de Constantinople (VIe siècle)*, Rivista di studi bizantini e neoellenici 14–16 (1977–1979) 5–17.

Halkin F., *Une Passion de saint Mocius martyr a Byzance*, AB 83 (1965) 5–22.

Horden P., *How medicalised were Byzantine hospitals?*, in: *Sozialgeschichte mittelalterlicher Hospitäler*, eds. N. Bulst, K.-H. Spiess, Ostfildern 2007, 213–235.

Janin R., *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin, première partie. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcuménique, III: Les églises et les monastères*, Paris 1953.

Kazhdan A., *The Image of the medical doctor in Byzantine literature of the tenth to twelfth centuries*, DOP 38 (1984) 43–51.

Kollias E., *Patmos*, Athens 1986.

Kostovska P., *The concept of salvation and Akakios' monastic programme in St. Nicholas at Manastir*, ЗЛУМС 39 (2011) 50, 58, 60 [Kostovska P., *The concept of salvation and Akakios' monastic programme in St. Nicholas at Manastir*, ZLUMS 39 (2011) 50, 58, 60].

Kostovska P., *„Reaching for Paradise" – The program of the north aisle of the Church of St. Nicholas in Manastir, Mariovo*, Културно наследство 28–29 (2002/2003) 71 [Kostovska P., *„Reaching for Paradise" – The program of the north aisle of the Church of St. Nicholas in Manastir, Mariovo*, Kulturno nasledstvo 28–29 (2002/2003) 71].

Latyšev B., *Menologii anonymi Byzantini saeculi X quae supersunt. Fasciculus alter, menses iunium, iulium, augustum continens. Sumptibus Caesareae Academiae scientiarum e codice Hierosolymitano S. Sepulcri 17*, Leipzig 1970 (1. ed. Petropolis 1912).

Lips Typikon of Theodora Palaiologina for the Convent of Lips in Constantinople, ed. A.-M. Talbot, Washington 2000.

Magoulias H. J., *The lives of the saints as sources of data for the history of Byzantine medicine in the sixth and seventh Ccenturies*, BZ 57/1 (1964) 127–150.

Majeska G. P., *Russian travelers to Constantinople in the fourteenth and fifteenth Centuries*, Washington 1984.

Mango C., *On the history of the templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, Зограф 10 (1979) 40–43 [Mango C., *On the history of the templon and the Martyrion of St. Artemios at Constantinople*, Zograf 10 (1979) 40–43].

Manuelis Philae carmina, volumen prius, ed. E. Miller, Paris 1855.

Marković M., *Notes on a Byzantine processional cross from the George Ortiz collection*, Зограф 30 (2004–2005) 41 [Marković M., *Notes on a Byzantine processional cross from the George Ortiz collection*, Zograf 30 (2004–2005) 41].

Mateos J., *Le Typicon de la Grande Église. Ms. Sainte-Croix no 40, Xe siècle, I: Le cycle des douze mois*, Roma 1962.

Miller T. S., *Byzantine hospitals*, DOP 38 (1984) 53–63.

Miller T. S., *Hospital dreams in Byzantium*, in: *Dreams, healing, and medicine in Greece from antiquity to the present*, ed. S. M. Oberhelman, Farnham 2013, 199–215.

Miller T. S., *The birth of the hospital in the Byzantine empire*, Baltimore–London 1997² (1. ed. 1985).

Miller T. S., *The legend of Saint Zotikos according to Constantine Acropolites*, AB 112 (1994) 339–376.

Miller T. S., *The Sampson hospital of Constantinople*, BF 15 (1990) 101–135.

Müller-Wiener W., *Bildlexikon zur Topographie Istanbuls*, Tübingen 1977.

Nesbitt J. W., *The Monastery of Diomedes*, in: *Byzantine religious culture. Studies in honor of Alice-Mary Talbot*, eds. D. Sullivan, E. Fisher, St. Papaioannou, Leiden–Boston 2012, 339–343.

Nutton V., *From Galen to Alexander. Aspects of medicine and medical practice in Late Antiquity*, DOP 38 (1984) 6.

Ousterhout R. G., *Water and healing in Constantinople. Reading the achitectural remains*, in: *Life is short, art long. The art of healing in Byzantium*, ed. B. Pitarakis, Istanbul 2015, 65–77.

Oxford dictionary of Byzantium 1–3, ed. A. P. Kazhdan, New York–Oxford 1991.

Papadopoulos-Kerameus A., *Varia graeca sacra. Sbornik neizdannych bogoslovskich tekstov IV–XV vekov*, Leipzig 1975 (1. ed. St. Peterburg 1909).

Papamastorakis T., *Reflections of Constantinople. The iconographic program of the south portico of the Hodegetria church, Mystras*, in: *Viewing the Morea. Land and people in the Late Medieval Peloponnese*, ed. Sh. E. J. Gerstel, Washington 2013, 373.

Patterson-Ševčenko N., *Illustrated manuscripts of the Metaphrastan menologion*, Chicago–London 1990.

PG 115.

Propylaeum ad Acta sanctorum novembris. Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano (nunc Berolinensi) adiectis synaxariis selectis, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1954² (1. ed. 1902).

Sinkević I., *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, programme, patronage*, Wiesbaden 2000.

Skawran K. M., *The development of the Middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1982.

Spatharakis I., *Byzantine wall paintings of Crete, I: Rethymnon province*, Leiden 1999.

Spatharakis I., *Byzantine Wall paintings of Crete, II: Mylopotamos province*, Leiden 2010.

Spatharakis I., Van Essenberg T., *Byzantine Wall paintings of Crete, III: Amari province*, Leiden 2012.

Stathakopoulos D., *Discovering a military order of the Crusades. The hospital of St. Sampson of Constantinople*, Viator 37 (2006) 255–272.

The miracles of St. Artemios. A collection of miracle stories by an anonymous author of seventh-century Byzantium, eds. V. S. Crisafulli, J. W. Nesbitt, Leiden–New York–Köln 1997.

Tsitouridou A., *The Church of the Panagia Chalkeon*, Thessaloniki 1985.

Westerink G., *Trois textes inédits sur saint Diomède de Nicée*, AB 84 (1966) 161–227.

Wortley J., *The Byzantine component of the relic-hoard of Constantinople*, Greek, Roman and Byzantine studies 40 (1999) 363–368.

Zacos G., Veglery A., *Byzantine lead seals I/2–3*, Basel 1972.

Γουγούλης Σ., *Η Χριστιανική „Πόλη του Κωνσταντίνου“ (330): Η εορτή του Μάρτυρα Μωκίου (11/5) και η Μεσοπεντηκοστή*, Θεολογία 85/1 (2014) 191–232 [Gougoulēs S., *Hē Christianikē „Polē tou Kōnstantinou“ (330): Hē heortē tou Martyra Mōkiou (11/5) kai hē Mesopentēkostē*, Theologia 85/1 (2014) 191–232].

Εμμανουήλ Μ., *Οι τοιχογραφίες του βυζαντινού ναού του Αγίου Γεωργίου στη Μουρνέ*, in: *Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου (Σπήλι-Πλακιάς 2008)*, Ρέθυμνο 2014, 271, 293–294 [Emmanouēl M., *Hoi toichographies tou vyzantinou naou tou Hagiou Geōrgiou stē Mourne*, in: *Praktika Epistēmonikou Synedriou (Spēli-Plakias 2008)*, Rethymno 2014, 271, 293–294].

Ετζέογλου Ρ., *Ο νάος της Οδηγητρίας του Βροντοχίου στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του νάρθηκα και η λειτουργική χρήση του χώρου*, Αθήνα 2013, 42, 59–75 (Etzeoglou R., *Ho naos tēs Hodēgētrias tou Vrontochiou ston Mystra. Hoi toichographies tou narthēka kai hē leitourgikē chrēsē tou chōrou*, Athēna 2013, 42, 59–75).

Ζίας Ν., *Άγιος Ιωάννης στο Κεραμί*, ΑΔ 28 (1973), μέρ. Β` 2, Χρονικά (1977) 552 [Zias N., *Hagios Iōannēs sto Kerami*, AD 28 (1973), mer. B` 2, Chronika (1977) 552].

Ζίας Ν., *Άγιος Ιωάννης στο Κεραμί*, in: *Νάξος*, Αθήνα 1989, 91, 92, 93 [Zias N., *Hagios Iōannēs sto Kerami*, in: *Naxos*, Athēna 1989, 91, 92, 93].

Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., *Βυζαντινές τοιχογραφίες στην περιοχή της Κοζάνης κατά τον 13ο και τις αρχές του 14ου αι*, in: *Η Κοζάνη και η περιοχή της. Ιστορία – Πολιτισμός, Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου*, Κοζάνη 1997, 305 (Ch. Mauropoulou-Tsioumē, *Vyzantines toichographies stēn periochē tēs Kozanēs kata ton 13o kai tis arches tou 14ou ai.*, in: *Hē Kozanē kai hē periochē tēs. Historia – Politismos, Praktika A΄ Synedriou*, Kozanē 1997, 305).

Ορλάνδος Α., *Η αρχιτεκτονική και αι βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970 [Orlandos A., *Hē architektonikē kai hai vyzantinai toichographiai tēs Monēs tou Theologou Patmou*, Athēna 1970].

Πελεκανίδης Σ., *Έρευναι εν Άνω Μακεδονία*, Μακεδονικά 5 (1961–1963) 380–386 [Pelekanidēs S., *Ereunai en Anō Makedonia*, Makedonika 5 (1961–1963) 380–386].

Τάντσης Α., *Η χρονολόγηση του ναού της Οδηγήτριας στο Μυστρά*, Βυζαντιακά 31 (2014) 179–197 [Tantsēs A., *Hē chronologēsē tou naou tēs Hodēgētrias sto Mystra*, Byzantiaka 31 (2014) 179–197].

Τούτος Ν., Φουστέρης Γ., *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους 10ος–17ος αιώνας*, Αθήναι 2010 [Toutos N., Phousterēs G., *Heuretērion tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs tou Hagiou Orous 10os–17os aiōnas*, Athēna 2010].

Τσιτουρίδου Α., *Η εντοίχια ζωγραφική του Αγίου Νικολάου στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1978 (Tsitouridou A., *He entoichia zōgraphikē tou Hagiou Nikolaou stē Thessalonikē*, Thessalonikē 1978).

Τσιτουρίδου Α., *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1986 (Tsitouridou A., *Ho zōgraphikos diakosmos tou Hagiou Nikolaou Orphanou stē Thessalonikē*, Thessalonikē 1986).

Χατζηδάκης Μ., *Νεώτερα για την ιστορία και την τέχνη της Μητρόπολης του Μυστρά*, ΔΧΑΕ 9 (1977–1979) 158 [Chatzēdakēs M., *Neōtera gia tēn historia kai tēn technē tēs Mētropolēs tou Mystra*, DChAE 9 (1977–1979) 158].

Барџиева-Трајковска Д., *Св. Пантелејмон Нерези. Живопис*, Скопје 2004 (Bardžieva-Trajkovska D., *Sv. Pantelejmon Nerezi. Živopis*, Skopje 2004).

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Војводић Д., *Прилог ишчитавању иконографског програма живописа у Ариљу. Наос и олтарски простор*, Гласник Друштва конзерватора Србије 20 (1996) 93–94 [Vojvodić D., *Prilog iščitavanju ikonografskog programa živopisa u Arilju. Naos i oltarski prostor*, Glasnik Društva konzervatora Srbije 20, (Beograd 1996), 93–94].

Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабьянов В. Д., *Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами*, Искусство христианского мира 11 (2009) 209, 236–237 [Gerasimenko N. V., Zakharova A. V., Sarab'i͡anov V. D., *Izobrazhenii͡a svi͡atykh vo freskakh Sofii Kievskoĭ. Zapadnoe prostranstvo osnovnogo ob"ema pod khorami*, Iskusstvo khristianskogo mira 11 (2009) 209, 236–237].

Гордиенко Э. А., *Култ святых целителей в Новгороде в XI–XII в.*, Древняя Русь. Вопросы медиевистики 1 (39), Москва 2010, 16–25 [Gordienko Ė. A., *Kult svi͡atykh t͡seliteleĭ v Novgorode v XI–XII v.*, Drevni͡ai͡a Rus'. Voprosy medievistiki 1 (39), Moskva 2010, 16–25].

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 (Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980).

Грозданов Ц., Суботић Г., *Црква Светог Ђорђа у Речици код Охрида*, Зограф 12 (1981) 73 [Grozdanov C., Subotić G., *Crkva Svetog Đorđa u Rečici kod Ohrida*, Zograf 12 (1981) 73].

Димитрова Е., *Манастир Матејче*, Скопје 2002 (Dimitrova E., *Manastir Matejče*, Skopje 2002).

Дмитриевский А., *Описание литургических рукописей хранящихся в библиотеках православного Востока, I: Τυπικά, часть первая*, Киев 1895 (repr. Hildesheim 1965) [Dmitrievskiĭ A., *Opisanie liturgicheskikh rukopiseĭ khrani͡ashchikhsi͡a v bibliotekakh pravoslavnogo Vostoka, I: Typika, chast' pervai͡a*, Kiev 1895 (repr. Hildesheim 1965)].

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994).

Живковић Б., *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989 (Živković B., *Gračanica. Crteži fresaka*, Beograd 1989).

Живковић М., *Српски владарски портрети у Григоријевој галерији Свете Софије у Охриду и њихов програмски контекст*, in: *Византијски свет на Балкану I*, eds. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 169–187 (Živković M., *Srpski vladarski portreti u Grigorijevoj galeriji Svete Sofije u Ohridu i njihov programski kontekst*, in: *Vizantijski svet na Balkanu I*, eds. B. Krsmanović, LJ. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 169–187).

Кесић-Ристић С., Војводић Д., *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995, 413 (Kesić-Ristić S., Vojvodić D., *Menolog*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 413).

Костовска П., *Фигурите на монасите во Св. архангел Михаил, Варош: Прилог кон нивната идентификација*, Patrimonium 9 (2011) 81 [Kostovska P., *Figurite na monasite vo Sv. arhangel Mihail, Varoš: Prilog kon nivnata identifikacija*, Patrimonium 9 (2011) 81].

Коцо Д., Миљковиќ-Пепек П., *Манастир*, Скопје 1958 (Koco D., Miljkoviќ-Pepek P., *Manastir*, Skopje 1958).

Марковић М., *О иконографији светих ратника у источнохришћанској уметности и о представама ових светитеља у Дечанима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995, 594 (Marković M., *O ikonografiji svetih ratnika u istočnohrišćanskoj umetnosti i o predstavama ovih svetitelja u Dečanima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 594).

Марковић М., *Појединачне фигуре светитеља у наосу и параклисима*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995, 251, 259, 263 (Marković M., *Pojedinačne figure svetitelja u naosu i paraklisima*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 251, 259, 263).

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 232 (Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 232).

Медић М., *Стари сликарски приручници III*, Београд 2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici III*, Beograd 2005).

Мијовић П., *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973 (Mijović P., *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Beograd 1973).

Мирковић Л., Татић Ж., *Марков манастир*, Нови Сад 1925 (Mirković L., Tatić Ž., *Markov manastir*, Novi Sad 1925).

Нерези. Цртежи на фрески, Скопје 2004 (*Nerezi. Crteži na freski*, Skopje 2004).

Описание святынь Константинополя в латинской рукописи XII века, ed. Л. К. Масиел Санчес, in: *Чудотворная икона в Византии и древней Руси*, ed. А. М. Лидов, Москва 1996, 436–454 (*Opisanie svi͡atyn' Konstantinopoli͡a v latinskoĭ rukopisi XII veka*, ed. L. C. Maciel Sanches, in: *Chudotvornai͡a ikona v Vizantii i drevneĭ Rusi*, ed. A. M. Lidov, Moskva 1996, 436–454).

Петковић В. Р., Бошковић Ђ., *Манасш̄ир Дечани II*, Београд 1941 (Petković V. R., Bošković Dj., *Manastir Dečani II*, Beograd 1941).

Сарабьянов В. Д., *Росписи алтарных столбов собора Успения на Городке в Звенигороде в контексте традиции древнерусской храмовой декорации*, in: *Древнерусское искусство. Искусство средневековой Руси и Византии эпохи Андрея Рублёва*, ed. Э. С. Смирнова, Москва 2012, 70 (Sarab'i͡anov V. D., *Rospisi altarnykh stolbov sobora Uspenii͡a na Gorodke v Zvenigorode v kontekste tradicii drevnerusskoĭ khramovoĭ dekoracii*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Iskusstvo srednevekovoĭ Rusi i Vizantii ėpohi Andrei͡a Rublëva*, ed. Ė. S. Smirnova, Moskva 2012, 70).

Сарабьянов В. Д., *Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря*, Москва 2010 (Sarab'i͡anov V. D., *Spaso-Preobrazhenskiĭ sobor Mirozhskogo monastyri͡a*, Moskva 2010).

Суботић Г., *Прилоī хронолоīији дечанскоī зидноī сликарства*, ЗРВИ 20 (1981) 111–135 [Subotić G., *Prilog hronologiji dečanskog zidnog slikarstva*, ZRVI 20 (1981) 111–135].

Тодић Б., *Грачаница. Сликарсш̄во*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).

Тодић Б., *Срū̄ско сликарсш̄во у доба краља Милуш̄ина*, Београд 1998 (Todić B., *Srpsko slikarstvo u doba kralja Milutina*, Beograd 1998).

Тодић Б., *Сш̄аро Наīоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Трифуновић Ђ., *Са свеш̄оīорских извора*, Београд 2004 (Trifunović Dj., *Sa svetogorskih izvora*, Beograd 2004).

Царевская Т., *Образы свв. врачей и целительский аспект почитания св. Николая Чудотворца в древнем Новгороде*, in: *Боянската църква между изтока и запада в изкуството на християнска Европа*, ed. Б. Пенкова, София 2011, 128 (T͡sarevskai͡a T., *Obrazy svv. vracheĭ i t͡selitel'skiĭ aspekt pochitanii͡a sv. Nikolai͡a Chudotvorca v drevnem Novgorode*, in: *Boi͡anskata t͡sr̄kva mezhdu iztoka i zapada v izkustvoto na khristii͡anska Evropa*, ed. B. Penkova, Sofii͡a 2011, 128).

Physician and miracle worker. The cult of Saint Sampson the Xenodochos and his images in Eastern Orthodox medieval painting

Tatjana Starodubcev

Saint Sampson, whose feast is celebrated on June 27, was depicted among holy physicians. However, his images were not frequent. He was usually accompanied with Saint Mokios (in Saint Sophia in Kiev, the Transfiguration church in the Mirozh monastery and the church of the Presentation of the Holy Virgin in the Temple in the monastery of Saint Euphrosyne; possibly also in Saint Panteleimon in Nerezi and Saint Demetrios in the village of Aiani near Kozani; furthermore, in the church of Saint Nicholas in Manastir and, afterwards, in the katholikon of the Vatopedi monastery). In a later period, he was usually shown in the vicinity of Saint Diomedes (in the churches of Saint Achillius in Arilje, Saint George in the village Vathiako on Crete, Saint Nicholas Orphanos in Thessaloniki, the Annunciation in Gračanica, the narthexes of the Hilandar katholikon and the church of the Holy Virgin in the monastery of Brontocheion at Mistra, the katholicon of the Pantokrator monastery and the church of Saint Demetrios in Markov Manastir). There are no substantial data regarding the identity of the saints depicted next to him in the metropolitan Church of Saint Demetrios at Mistra, while in a number of cases the image of the saint shown next to him has not been preserved (e.g. Saint Irene in the village of Agios Mamas on Crete, Gregory's Gallery in the church of Saint Sophia in Ohrid and the church of the Holy Virgin (Panagia Kera) near the village Chromonastiri on Crete). On the other hand, in the church of the Holy Virgin in Mateič, Saint Sampson is, exceptionally, depicted among bishops, while in the church of the Holy Archangels in Prilep and the chapel of the Holy Anargyroi in Vatopedi, he is, as usual, surrounded by holy physicians but his mates are not featured – neither Saint Mokios, not Saint Diomedes.

The earliest known commemorative text dedicated to him is the extensive hagiography – *Vita Sampsonis I*, composed in the seventh or the early eighth century. Other hagiographies, which mostly date from the tenth century, are completely based on the earlier writing. Such a composition can be found in the *Synaxarion of the Church of Constantinople*. In the extensive text (*Vita Sampsonis II*), Symeon Metaphrastes added a part that included detailed descriptions of a number of posthumous miracles, mostly healings; all these events are also mentioned in the short *Hagiography*. Finally, in the late thirteenth century, Constantine Akropolites wrote the still unpublished *Hagiography* (*Vita Sampsonis III*), in which he presented an account of events from the later history of the Saint's hospital.

The hagiographies inform us that Sampson was a Roman by birth and a kin of Emperor Constantine. He inherited a fortune, which he distributed to the poor. Then, he departed for Constantinople, where he found a modest home. Patriarch Menas ordained him a priest. Relying on the medical knowledge, Sampson was saving the sick and he even cured Emperor Justinian from an incurable disease. For that reason, the Emperor found a large house, in which he established and fully equipped a *xenon* (hospital, ξενῶν), whereas Sampson was appointed as the *skeuophylax* of the Great Church. The Blessed continued to work there until his death. His venerable *leipsana*, which rested in the church of Saint Mokios, constantly issued the cures. His feast was celebrated in the hospital founded by him.

Long time had passed between the period in which the Saint had lived and the epoch in which his earliest hagiography was compiled. During that time, some events could have fallen into oblivion and accounts of other events could have been invented. Accordingly, the results of the researchers of Saint Sampson's xenon's history are valuable.

The hospital was housed in Sampson's home, where he provided not only health care, but also food and bed. It was presumably founded in the fourth century. The xenon was burned in the Nika riots in 532 and Emperor Justinian had it renovated and expanded. Based on some documents issued in the Empire of Nicaea, it may be concluded that the xenon had vast estates. The Crusaders first sacked it, to subsequently use it for their own needs, as they established the Order of Saint Sampson. The hospital soon received many properties in Constantinople and its environs, Hungary and Flanders. It seems that after the liberation of Constantinople, the activities of Saint Sampson's hospital were ceased and that there was a monastery at its place in the Palaiologan period. Anyway, the reputation of its holy founder persisted throughout the thirteenth century. Constantine Akropolites wrote the already mentioned *Hagiography*, and in one of his *letters* he spoke of the Saint, who was also mentioned in a poem by Manuel Philes (died around 1345).

In Constantinople, the veneration of Saint Sampson had two centres – the hospital named after him and the church of Saint Mokios, where his *leipsana* rested. According to the *synaxaria* of the *Typikon* of the Great Church and the Church of Constantinople, the feast dedicated to the Saint was celebrated at his xenon. The former text informs us that the service was held by the Patriarch, whereas Symeon Metaphrastes relates that the vigil on the eve of the feast took place over the relics in the church of Saint Mokios. The Patriarch celebrated the feast dedicated to Saint Sampson with hospital clergy in the church within the xenon, both mentioned by Metaphrastes. It was either this church or a shrine from a later period that housed the iconostasis noted down by Constantine Stilbes, an eyewitness of the Latin capture of the Byzantine capital.

Written sources and archaeological finds are consistent in that the hospital was located between the churches of Saint Sophia and Saint Irene. However, the first excavations carried out at the site of the xenon were not properly documented, whereas archaeologists involved in further investigations could not rely on reliable data, though they carefully examined all finds.

The question arises why Saint Sampson was at first usually depicted in the company of Saint Mokios, a presbyter who died a martyr's death in Constantinople (May 11), and later, together with Saint Diomedes, the physician who died in Nicaea (August 16). Therefore, this paper briefly presents the hagiographies of the two saints and the churches in the Byzantine capital where their relics rested – the monastery of Saint Mokios, which did not exist in the mid-fourteenth century, and Saint Diomedes, which was counting its last days in the fourteenth century, reduced to a small monastery.

Dobrynja Jadrejkovič (subsequently Antony, archbishop of Novgorod) noted down around 1200 that the saint's stick, *epitrachelion* and robes were kept at the hospital of Saint Sampson, whereas in the church of Saint Mokios, under the altar, rested Saint Mokios and Saint Sampson. He also mentioned that water flew from the latter's grave, as well as that the church of Saint Diomedes was near the Golden Gate and that the relics of Saint Diomedes rested there. However, the Russian pilgrims who visited Constantinople during the Palaiologan period mentioned neither Saint Sampson's hospital, not the church of Saint Mokios, whereas the church of Saint Diomedes, but not his relics, was noted down only by an *unknown traveller* who described the pilgrimage undertaken between the late 1389 and the early 1391.

The answer to the question of what happened to the *leipsana* that once laid in these churches is not possible to provide. The fate of the relics of Saint Sampson, previously kept in his xenon, is not known, nor is it known where the commemorations of the three saints were held in the capital during the Palaiologan period. Anyway, the depictions of Saint Sampson accompanied by Saint Diomedes – whose oldest examples are preserved in Arilje – indicate that the connection of these two priest-physicians had already begun by the time when the church was painted (1295/1296), but, judging by the available sources, the only evidence on the process is given by the paintings.

Although Saint Sampson founded the hospital which was probably the oldest in Constantinople, and though his *leipsana*, kept in the church of Saint Mokios, had healing powers, while his relics in the xenon were visited by pilgrims, it seems that the respect for this saint in the Byzantine capital was not reflected in the frequency of his images among holy physicians: he was fairly rarely shown among them.

As a matter of fact, the earliest representations of Saint Sampson originated from Constantinople. They can be found on lead seals made for the hospital in the second half of the sixth and during the seventh century. On the other hand, there is no any known preserved depiction of this saint in the mural decoration of the early churches. Accordingly, it may be assumed that the veneration of Saint Sampson was initially limited to Constantinople, and that it was only later, since the time when his short hagiography was included in the *synaxarium* and his extensive hagiography was written for the Metaphrastes's comprehensive work, that it was adopted in other areas of the East Christian world.

It may seem paradoxical that the preserved images of the Saint dating from the period when his xenon flourished are less numerous than those from the time when the hospital, in all probability, did not exist. It seems that after the liberation of Constantinople from Latin rule, Saint Sampson was earnestly honoured and that the believers frequented the monastery at the site of the old xenon, though the hospital did not exist anymore. The former assumption is corroborated by the writings of Constantine Akropolites and Manuel Philes, whereas the latter is supported by the coins from the Palaiologan period found in the sacral building within the complex that once belonged to Saint Sampson's hospital.

Although his miraculous *leipsana* rested in the church of Saint Mokios, the posthumous miracles of Saint Sampson, described in later hagiographies, mostly took place in his xenon, which housed the relics that were visited by pilgrims and where commemorative services dedicated to him were held. The veneration of the Saint was long fostered within the institution founded by him – the ancient hospital where trained doctors worked – i.e. it was nurtured between the reputation of medical skills based on secular knowledge and miraculous healings.

Хронологија и историјски контекст подизања манастира Студенице. Прилог истраживању проблема*

Срђан Пириватрић**

Византолошки институт САНУ, Београд

UDC 726.54:94](497.11)»11»
821.163.41-94»653»
929.731 Stefan Nemanja
DOI 10.2298/ZOG1539047P
Оригиналан научни рад

Текст је посвећен проблему хронологије подизања манастира Студенице и историјском контексту тог ктиторског чина Стефана Немање. Тежиште истраживања је на подацима из првих Немањиних житија, а посебно на оном да је српски велики жупан за манастир издао златопечатну хрисовуљу, као и на подацима о његовој титули самодржца. Појава константинопољских утицаја у изградњи манастира Студенице доводи се у везу с политичким односима византијског цара Исака Анђела и Стефана Немање.

Кључне речи: Стефан Немања, Студеница, Евергетидски манастир, Исак II Анђео, битка на Морави, Стефан Немањић, Евдокија Анђео, златопечатна хрисовуља, самодржац

The paper deals with the chronology of the construction of the Studenica monastery and the historical context of Stefan Nemanja's founding act. The study focuses on the data provided by early hagiographies of Stefan Nemanja, particularly on the information that the Serbian Grand Župan issued a chrysobull for the monastery, as well as the reference to his title of samodržac (autokrator). The emergence of Constantinopolitan influences during the construction of the monastery Studenica is associated with the political relations between the Byzantine Emperor Isaac II Angelos and Stefan Nemanja.

Keywords: Stefan Nemanja, Studenica, Euergetis monastery, Isaac II Angelos, Battle of Morava, Stefan Nemanjić, Eudokia Angelina, chrysobull, autokrator

Подизање монументалних цркава и манастира као владарских задужбина било је у свом времену прворазредни политички чин, подстакнут и одређен сплетом мотива и околности, од оних општих, попут старања за лично и колективно спасење, до посебних, везаних за сам историјски тренутак. Када је реч о великим задужбинама Стефана Немање, речено је уочљиво у сваком појединачном примеру, без обзира на чињеницу да је историјска наука, због недостатка одговарајућих извора, као и услед специфичности постојећих, најчешће у могућности да везу историјског тренутка и настанка одређене задужбине оцрта тек у општим линијама. Изузетак у том погледу представља само изградња светогорског манастира Хиландара, последње задужбине Стефана Немање, о којој смо, почев од хронологије до историјског контекста, обавештени релативно добро и свакако потпуније него када је реч о претходним великим задужбинама, од оних првих – Свете Богородице и Светог Николе у Топлици – преко Светог Ђорђа (Ђурђевих ступова) у Расу, до Свете Богородице у Студеници.[1]

Као што је познато, одређивање релативне хронологије изградње манастира Студенице, а одатле и потпуније сагледавање политичких оквира тог Немањиног ктиторског чина, могуће је на основу података што их пружају прва житија светог Симеона, која су у релативно кратком временском размаку написали његови синови Сава и Стефан – први је то учинио током прве деценије XIII века, а други неку годину касније, непосредно пре него што је постао првовенчани краљ све српске и поморске земље. Мада су одговарајући одломци списа општепознати, навешћемо их или препричати као увод у даље излагање.

У Савином спису стоји: „Наш свети манастир овај, као што знате, као пусто место беше – ловишта зверова беху. Дошавши, пак, у лов господин наш и самодржац, владар (у оригиналу: *царствујучши*) све Српске земље, Стефан Немања, ловљаше овде, и допаде се њему да у пустом овом овде месту подигне манастир овај, на покој и на умножење монашког чина. Јер, овог триблаженог, и уистину господина нам и оца, да знано буде свима нама, а и другима, Бог, чинећи на боље људима, не желећи људске пропасти, постави овог самодржног господина, названог Стефана Немању, царствовати свом Српском земљом.“ Затим следи опис освајања: „И обновивши очеву дедовину и још више је утврдивши Божијом помоћу и својом

* Рад је резултат истраживања у оквиру пројекта *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* (бр. 177032), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

** spirivat@yahoo.com

[1] М. Живојиновић, *Оснивање Хиландара*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 29–34; eadem, *Историја Хиландара I. Од оснивања манастира 1198. до 1335. године*, Београд 1998, 57–65.

мудрошћу датом му од Бога, и подиже пропалу своју дедовину и придоби од Поморске земље Зету са градовима, а од Рабна Пилота оба, а од Грчке земље Патково, Хвосно цело и Подримље, Кострц, Дршковину, Ситницу, Лаб, Липљан, Дубочицу, Реке, Ушку и Поморавље, Загрлату, Левче, Белицу. То све мудрошћу и трудом својим придоби – све ово му је припадало од Српске земље, а одузето некада насиљем од његове дедовине. И потпомагањем Божијим мир и тишину прими владавина његова одасвуд, јер заиста диван и страшан би свима који су около њега живели, пошто владавина његова беше 37 година сачувана и цела и ни од кога повређена.“ После једног похвалног одељка следи исказ о оснивању манастира: „Сâм, пак, сазда манастире: и прво у Топлици Светог оца Николе, и други тамо Свету Богородицу у Топлици, потом опет сазда манастир Светог Ђорђа у Расу. И свим тим манастирима постави управу као што доликује. А после тих овај наш свети манастир сазда, који и посвети имену Пресвете Владичице наше Богородице Доброчинитељке (у оригиналу: *Блаīодаīелнице*), саздавши од малог па до великог. И села предавши, и са другим правима, манастиру, иконама, и сасудима часним, и књигама, и ризама и завесама, и што је писано у златопечатној повељи његовој, а још је и у цркви написано на зиду, и са клетвом и са обавезом да нико не измени његова предања, као што слушате у књигама овим напред о томе реч. И Божијом помоћу и својим трудом то све стече. И потпомагањем Божијим мир и тишину доби владавина његова одасвуд. И усхте и ороди се са великим царем грчким, Богом венчаним кир Алексом Комненом, и узе његову кћер за благородног и љубљеног сина Стефана, а кога и одреди да му буде наместник.“[2] Следи исказ посвећен одрицању од власти, монашењу итд.

У житију које је написао Стефан пре одељка о градњи Студенице налази се онај посвећен освајањима. На његовом почетку стоји како „цар у Константиновом граду, љут и крвопролитник, разруши мир са пречасним и светим“, а затим следи исказ о почетку његових похода: „Јер пође преподобни свети Симеон са угарским краљем и дође до града званога Средац и овај Свети, раставши се од њега пође и разруши га и опустоши до краја. А кад се угарски краљ врати у своју државу, отиде са силом својом на град Перник и овај разруши силом својом и опустоши га, и град Стоб, и град Земен, и град Велбужд, и град Житомитски, и град Скопље, и град Лешки у Доњем Пологу, и град Градац, и град Призрен, и град славни Ниш, и град Сврљиг, и град Равни, и град Козли“, „… приложи к земљи свога отачаства област нишавску до краја, Липљан, и Мораву, и звано Врање, призренску област и оба Полога до краја, са својим међама“, као и онај о походима у приморју: „Поврати Диоклитију и Далмацију, отачаство и рођење своје, истиниту своју дедовину, коју је насиљем држао род грчки и градове у њој сазидане од руку њихових, тако да се прозвала грчка област“, после чега следи списак тамошњих градова. Затим почиње ново поглавље, у којем се набрајају богољубиви мотиви за изградњу наредне задужбине у време када је „све ово (sc. ратови) било свршено уз Божју помоћ“ и наводе се речи завета Немањиног, које се завршавају обећањем: „Још ћу сазидати и храм Пречисте и Пренепорочне матере твоје Добротворке (у оригиналу: *Блаīодаīелнице*), и ту ћу ти испунити завете своје, које су изрекле усне моје. И поче зидати храм Пресвете у Ибру, на реци по имену Студеница.“ Набрајају се цркве које је Немања даровао, између осталих и она „свете и преславне и увек деве Богородице у Евергетиди у Константиновом граду“, као и оне које је зидао – Свети арханђео у Скопљу и Свети Пантелејмон у Нишу. Довршетак градње Студенице био је део његовог молитвеног подвига који га је узнео до созерцања Вишњег Јерусалима: „Ове молитве чинећи из дубине срца, веселом душом труђаше се о храму Пресвете, старајући се о њему да буде брзо свршен“. Следи ново поглавље, посвећено одласку Растка, то јест светог Саве, на Свету гору. Према Стефану, управо је гледање „ових добрих дела господина ми светог“ утицало на то да „уистину целомудрени младић“ живи „неодступно“.[3]

Из ових исказа, узетих заједно и сагледаних с обзиром на преплетеност тематских и временских равни приповедања, као и на основу других извора за историју Немањиног доба, а најпре византијских, следи неколико основних запажања која ћемо изнети у даљем тексту. Настојаћемо да употпунимо постојеће погледе на хронолошки и политички оквир у којем је започето и завршено подизање манастира Студенице, избегавајући понављање раније изнетих мишљења и без намере да пружимо детаљан приказ српске историје у веома сложеним околностима током последњих двадесет година XII века, а чији је део, на свој начин, била и изградња манастира.[4] Недавно је у неколико наврата истакнута сложеност политичких и идеолошких утицаја који су нашли свог одраза у комнинским задужбинама, утицаја проистеклих из историјског контекста, с

[2] *Свеīи Сава. Сабрана дела*, ed. Т. Јовановић, Београд 1998, 147–191, 148–153 (*Жиīије свеīоīа Симеона Немање*).

[3] *Сīефан Првовенчани. Сабрана дела*, eds. Т. Јовановић, Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 1999, 14–107, 36–45 (*Жиīије свеīоī Симеона*).

[4] О политичким приликама v. *Исīорија срīскоī народа* I, ed. С. Ћирковић, Београд 1981 (= ИСН I), 251–262 (Ј. Калић); Р. Новаковић, *Исīоријски оквири срīске државе у време īодизања Сīуденице*, in: *Осам векова Сīуденице*, ed. Епископ Стефан, Београд 1986, 33–42; Љ. Максимовић, *Владарска идеолоīија у срīској држави и īодизање Сīуденице*, in: idem, *Визанīијски свеī и Срби*, Београд 2009, 113–131 (= idem, *L'idéologie du souverain dans l'État serbe et la construction de Studenica*, in: *Сīуденица и визанīијска умеīносī око 1200. īодине*, ed. В. Кораћ, Београд 1988, 35–49); Б. Ферјанчић, *Сīефан Немања у визанīијској īолиīици друīе īоловине XII века*, in: *Сīефан Немања – свеīи Симеон Мироīочиви. Исīорија и īредање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 31–45. О времену подизања Студенице v. М. Кашанин, В. Кораћ, Д. Тасић, М. Шакота, *Манасīир Сīуденица*, Београд 1968, 7, 29; М. Кашанин, М. Чанак-Медић, Ј. Максимовић, Б. Тодић, М. Шакота, *Манасīир Сīуденица*, Београд 1986, 15 (између 1183. и 1196), 29 (1186–1196); Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Сīуденица*, Београд 1986, 10 (започета после 1185, завршена пре 1196); М. Чанак-Медић, *Архиīекīура Немањиноī доба* I, Београд 1986, 79–80 (започета можда већ 1186, завршена пре Немањиног одласка на Свету гору 1197); Новаковић, *Исīоријски оквири срīске државе у време īодизања Сīуденице*, 40–42 (започета 1191. или неколико година раније); М. Марковић, *Прилози за исīорију Свеīоī Никиīе код Скоīља*, Хиландарски зборник 11 (2004) 63–132, 97, n. 185 (између 1186. и 1192. године); М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манасīир Сīуденица*, Нови Сад 2011, 11 (започета после 1186, завршена пре него што се Немања замонашио 1196. године).

нагласком на успостављању везе између цара и Христа и царице и Богородице.[5] Свакако да појаву тзв. монументалних задужбина у српским областима, укључујући и Студеницу, ваља сагледавати с обзиром на политичке, естетичке и све друге утицаје царске престонице, као и Охридске архиепископије, чија је делатност за владе Манојла Комнина била у посебној мери усаглашена са царском влашћу.[6] Питања везана за постојање константинопољских узора у унутрашњости и на спољашњости студеничког католикона, посебно за проблеме хронологије појаве појединих елемената и њиховог односа са општим или конкретним историјским околностима, по природи ствари су сложена, а стање са изворним материјалом такво да се на њих често могу давати само хипотетички или приближни одговори.[7] Проблем историјског контекста подизања Студенице може се отворити питањем. У којој је мери подизање Студенице последица личног надахнућа њеног ктитора цариградским узором, остварено најпре личном иницијативом, а у којој последица неке врсте увоза врхунског културно-политичког модела из престонице у провинцију царства у врло одређеном историјском тренутку, уз учешће обе стране?

Искази животописаца показују да је зидање манастира свакако започето у значајно промењеним општим политичким околностима, када је дотадашњи однос потчињености српског великог жупана према византијском цару већ био окончан. Та промена наступила је услед важних збивања у Константинопољу. Византијски цар Андроник I Комнин убио је цара Алексија II Комнина, малолетног сина и наследника цара Манојла Комнина, недуго након његовог петнаестог рођендана (после средине септембра 1183. године). Узурпација Андроника Комнина ослободила је Немању потчињености византијском цару, односа успостављеног за живота Манојла Комнина, свакако у време када је Алексије већ био проглашен за његовог савладара (дакле, после 1171. године).[8] Окончање односа потчињености имало је за последицу изостављање имена византијског цара из служби у црквама Немањине државе.[9] У освајање византијских земаља Немања креће 1183. године пришавши угарском краљу Бели III. Освајање византијске Дукље и Далмације, довршено пре јануара 1186. године, такође је значило престанак помињања византијског цара као владајућег у тим областима и увођење Немањиног имена.[10] После склапања уговора с Дубровником 27. септембра 1186. године епоха Немањиних ратова је, како према постојећим изворима изгледа, на неко време била окончана.[11]

Сл. 1. Симеон Немања, фреска у манастиру Милешеви, детаљ

Fig. 1. Simeon Nemanja, fresco in the Monastery of Mileševa, detail

Избор патрона – Богородице Доброчинитељке – учињен је пре почетка изградње и упућује на закључак да су тада већ постојале Немањине везе са угледним истоименим манастиром у Константинопољу, ус-

[5] V. Stanković, *Comnenian monastic foundations in Constantinople. Questions of method and historical context*, Београдски историјски гласник 2 (2011) 47–73; A. Simpson, *The propaganda value of imperial patronage: ecclesiastical foundations and charitable establishments in the late twelfth century*, BZ 108/1 (2015) 179–206.

[6] Ј. Калић, *Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку*, ЗРВИ 44/1 (2007) 197–208.

[7] За последња истраживања проблема константинопољских узора на Студеници v. J. Erdeljan, *Studenica. An identity in marble*, Зограф 35 (2011) 93–100; eadem, *Studenica. All things Constantinopolitan*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of papers in honor of the 40th anniversary of the Institute for art history*, ed. I. Stevović, Belgrade 2012, 93–101.

[8] За датум проглашења Алексија II за очевог савладара cf. *Oxford dictionary of Byzantium* I, ed. A. Kazhdan, New York – Oxford 1991, 64.

[9] О проблему помињања имена владајућег византијског цара у Србији v. опширније у тексту *Стефан Немања у хијерархијама земаљских владара*, који припремамо за штампу, а који је саопштен на научном скупу под називом *Владар, монах и светитељ: Стефан Немања – преподобни Симеон Мироточиви и српска историја и култура (1113–1216)*, одржаном у Београду, Студеници, Подгорици и Никшићу од 24. до 26. октобра 2014. године.

[10] *Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae* II, ed. T. Smičiklas, Zagreb 1904, 198–199 (№ 194).

[11] *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника I. 1186–1321*, eds. В. Мошин, С. Ћирковић, Д. Синдик, Београд 2011, бр. 1, 45–48.

постављене у околностима које нису ближе познате.[12] То се најраније могло догодити 1172. године, приликом његовог боравка у Константинопољу.[13] (Тада се, вероватно, обавезао на доживотну верност царевима Манојлу и Алексију Комнину.) Дубљи утицаји евергетидских и уопште константинопољских образаца на изградњу Студенице, међутим, могли су стајати у вези са склапањем веридбе Немањиног средњег сина, у тој прилици одређеног за престолонаследника, са синовицом византијског цара Исака II. У савременој литератури сматра се да је до склапања брака између Стефана и Евдокије дошло убрзо после Немањине изгубљене битке против византијског цара Исака II Анђела на Морави, која се најчешће датује у 1190, у последњим истраживањима у 1191, мада у обзир долази и 1192. година. С друге стране, брак је највероватније склопљен пре јануара 1193. године, када је ретор Георгије Торник одржао царски говор у којем се осврнуо на то што је цар Исак Анђео ступио у сродство (*τῆς ἀγχιστείας*) са архижупановим дететом (sc. дететом Стефана Немање), мада извесну сумњу у такву хронологију могу унети примери брачне дипломатије који показују да је понекад сродство бивало успостављено већ самом веридбом, пре него што је обављено венчање.[14] Изгубљену битку, из разумљивих разлога, не помиње ниједна од Немањиних светитељских биографија. Према једном, мада не и једино могућем тумачењу исказа цариградског историчара Никите Хонијата, који каже да је Исак Анђео „дао (*ἐκδέδωκε*) Евдокију Стефану, једном од Немањиних синова, у време док је њен отац бежећи пред Андроником био код Исмаилићана и потуцао се по Палестини", може се допустити и претпоставка да је веридба склопљена већ око 1186. године, да је тада Немањин средњи син проглашен за престолонаследника, стекавши титуларно име Стефан, које је готово потисло у потпун заборав његово лично име Немања, а да је само венчање обављено после битке на Морави.[15] У једном Хонијатовом говору посвећеном цару Исаку II о Немањи се говори као о „богаташу кривоклетством" који је био „кажњен за безакоње своје и узастопно кршење уговора" (… *καὶ τῶν ἐπαλλήλων παρασπονδήσεων*), а све ово се морало односити на време пре битке на Морави.[16] Без обзира на то што се можда ради о реторичком претеривању, у основи се ово место могло односити на стварни догађај, што би значило да је пре битке постојао византијско-српски споразум (*σπονδή*) који је Немања прекршио, уколико писац већ није имао у виду читаву дугогодишњу историју Немањиних уговора с византијским царевима. Будући да су војсковође Исака Анђела у јесен 1185. успеле да сузбију поход Нормана на Цариград и да их натерају на повлачење из тек освојеног Солуна, да је цар тада склопио мир са угарским краљем Белом III, чију је ћерку убрзо потом узео за жену, и да се припремао да током лета 1186. предузме свој први поход против бугарских одметника Петра и Асена, свакако му је могло одговарати да негде у то време, током 1186. године, склопи мир са Стефаном Немањом.[17] Вероватно је управо у таквом политичком тренутку склопљена веридба цареве синовице са средњим сином српског великог жупана. Претпоставка о вези између изградње Студенице, избора њене посвете и константинопољских утицаја уопште и женидбе Стефана Немањића Евдокијом не може бити проверавана у Стефановом *Житију светог Симеона* стога што сам писац из одређеног разлога у том тексту не помиње свој брак са ћерком византијског цара. А у кршењу уговора због којег је негодовао Хонијат треба препознати Немањино приближавање немачко-римском царству Фридриха Барбаросе током Трећег крсташког рата, као и савезништво с вођом бугарског устанка, све то у временском распону између 1188. и 1190. године.[18]

[12] Појмове *Благодателница* и *ἡ Εὐεργετής* изједначава Доментијан, v. *Доментијан. Житије светога Саве*, eds. Т. Јовановић, Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 2001, 120.

[13] П. Христу, *Манастир Пресвете Богородице Евергетиде у Цариграду*, in: *Осам векова Студенице*, 61–73, 69–71; Б. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008, 121.

[14] У српској историографији устаљено је датовање битке на Морави у јесен 1190, v. J. Калић, *Никита Хонијат*, in: *Византијски извори за историју народа* IV, Београд 1971 (= ВИИНЈ IV), 154–157; Б. Ферјанчић, *Никита Хонијат*, in: ВИИНЈ IV, 225–231; ИСН I, 259, n. 31 (J. Калић); недавно је упозорено на то да у обзир заправо долазе три могућа приближна датовања: јесен 1190, 1191. или 1192. године, v. Марковић, *Прилози за историју Светог Никите*, 94–95, n. 172; у најновијем истраживању о византијско-бугарским сукобима за владе цара Исака II дати су аргументи за опрезно датовање битке у 1191. годину, v. M. Ritter, *Die vlacho-bulgarische Rebellion und die Versuche ihrer Niederschlagung durch Kaiser Isaakios II. (1185–1195)*, Byzantinoslavica 71/1 (2013) 162–210, 201. За говор Георгија Торника cf. *Fontes rerum Byzantinarum. Rhetorum saeculi XII orationes politicae* II, ed. V. Regel, N. Novossadsky, Petrograd 1917 (= Leipzig 1982), 277; за датовање cf. Б. Ферјанчић, *Георгије Торник*, in: ВИИНЈ IV, 245–247, n. 8. О сродничким односима успостављеним веридбом детаљније у следећој напомени.

[15] *Nicetae Choniatae historia*, red. I. A. van Dieten, Berlin 1975, 531; cf. *Никита Хонијат*, in: ВИИНЈ IV, 164–167. О боравку Алексија Анђела у Палестини зна се мало, а у обзир долази период између 1183. и 1188. године. Извори показују да је код политичких бракова (разуме се, и не само код њих) између веридбе и венчања могло проћи и више година, а догађало се и да се веридба после више година раскине, v. Z. Farkas, *On the betrothal of Bela-Alexius*, Acta Antiqua Hungarica 44 (2004) 365–373. Срoднички односи понекад су били успостављени већ веридбом, а не тек венчањем, v. неколико таквих примера, као што је веридба Ивана, потоњег Ивана III Асена, са Ирином Палеолог 1262. године или Андроника II Палеолога са Аном Арпад пре јула 1271. године и друге: С. Пириватрић, *Податак Нићифора Григоре о хронологији брака Стефана Дечанског и Марије Палеолог*, in: *Споменица академика Симе Ћирковића*, ed. С. Рудић, Београд 2011, 337–345, 340–341. Није позната година Евдокијиног рођења, али је могуће да је она 1186. године још била малолетна или тек доспела у узраст у којем се, у складу са црквеним канонима, могла удати (после навршене дванаесте године живота), cf. L. Garland, *Byzantine empresses. Women and power in Byzantium, AD 527–1204*, London 1999, 213, n. 19; cf. D. I. Polemis, *The Doukai. A contribution to Byzantine prosopography*, London 1968, no. 101, 131; Κ. Βάρζος, *Η γενεαλογία των Κομνηνών* Β', Θεσσαλονίκη 1984, 727–728, n. 7 (датује Евдокијино рођење у период између 1172. и 1174. полазећи од претпоставке да се удала 1190. године, а свакако после својих старијих сестара Ирине и Ане, које су удате по доласку Исака Анђела на престо – прва крајем 1185, а друга 1186/1187. године).

[16] *Nicetae Choniatae orationes et epistulae*, red. J. A. van Dieten, Berlin – New York 1973, 28; *Никита Хонијат*, in: ВИИНЈ IV, 226.

[17] О византијско-угарском споразуму v. F. Makk, *The Arpads and the Comneni. Political relations between Hungary and Byzantium in the 12th century*, Budapest 1989, 120; за датум прве кампање Исака Анђела против Бугара v. Ritter, *op. cit.*, 177 sq. Да је Исак Анђео склопио споразум с Немањом 1186. године, сматрао је Б. Ферјанчић, уз нешто другачије аргументе и коначне закључке, cf. *Када се Евдокија удала за Стефана Немањића*, Зборник Филозофског факултета у Београду 8/1 (1964) 217–224; cf. idem, *Стефан Немања у византијској политици друге половине XII века*, 41.

[18] ИСН I, 255–259 (J. Калић); cf. J. Калић, *Европа и Срби у XII веку*, Глас САНУ 384 (1998) 95–106, 104–105 (= eadem, *Европа и Срби. Средњи век*, Београд 2006, 535–547, 546–547).

Сл. 2. Манастир Студеница
Fig. 2. Monastery of Studenica

Вратимо се, међутим, на питање хронологије подизања Студенице. Уколико је исказ с почетка ктиторског житија преподобног Симеона аутентичан и уколико не садржи анахроне елементе, Стефан Немања је у време када је започео зидање Студенице носио титулу самодршца и био *царствујушчи* свом српском земљом.[19] Писац светитељског житија свој исказ о подизању Студенице ставља након описа Немањиних ратова и освајања, а почиње га временском одредницом „кад је све ово било свршено", што је углавном тумачено као време после освајања Дукље и Далмације, мада се може односити и на време освајања Ниша и Скопља или на оно после битке на Морави.[20] Сматрамо да се временска одредница „док је све ово чинио" с почетка набрајања Немањиних дарова значајним црквама и манастирима, укључујући и подизање цркава у Скопљу и Нишу, односи на дужи период, који обухвата доба ратова, а можда и Немањину делатност на сузбијању јереси, што им је, према току приповести у житију, претходила. Хагиограф каже да се Немања старао о брзом завршетку цркве, што би био показатељ да радови нису трајали дуго.[21] Најмлађи ктиторов син гледао је подизање цркве, али из текста није јасно да ли је она била довршена пре његовог одласка на Свету гору и пре самог Стефановог и Евдокијиног венчања. Оба та догађаја свакако су се одиграла после битке на Морави, а то би значило најраније крајем 1191. године, док је вероватни *terminus ante quem* за Стефаново и Евдокијино венчање, као што је речено, јануар 1193. године.[22] Не

[19] *Свети Сава. Сабрана дела*, 148–149 (*Житије светог Симеона Немање*).

[20] Cf. Новаковић, *Историјски оквири српске државе у време подизања Студенице*, 40.

[21] *Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, 42–47 (*Житије светог Симеона*).

[22] Ова два догађаја свакако су временски веома блиска, а могло би се опрезно претпоставити да је Растко напустио Захумље још пре Стефановог венчања. Када су примили вест о одласку „млађег сина" из света, Стефан Немања и Ана нису знали да ли се то односи на Стефана или на Растка, v. *Стефан Првовенчани.*

видимо посебног разлога за то да доводимо у питање овакву хронологију, која је проистекла из дословно узетих исказа извора, посебно првих Немањиних житија. Како год било, већ и само издавање златопечатне хрисовуље и избор игумана сведоче о завршетку изградње манастирског комплекса у мери довољној да у њему започне живот монашке заједнице „по правилу и заповеди светих и богоносних отаца“.[23] Братству се већ 1196. године придружио и сам ктитор. Разуме се да је нова епоха у односима двојице владара отворила нове могућности за пренос културних утицаја из Константинопоља у Србију и да су се неки њихови елементи могли тицати и манастира Студенице. То је и вероватан историјски контекст у којем је Немања даровао Евергетидски манастир, што је поменуто у Стефановом житију, али и у Доментијановом *Житију светоī Саве*, из којег је јасно да је манастир од српског владара добијао редован годишњи прилог.[24] Разуме се, не може бити искључено ни то да је Немања даривао манастир још за владе Манојла Комнина или у време када је, како верујемо, склопио свој први споразум са Исаком Анђелом. Немања је, по свему судећи, за тај манастир једном приликом купио и известан број метоха, за које није познато где су се налазили.[25]

Историјски контекст подизања манастира Студенице било би потребно, по природи ствари, сагледати уз узимање у обзир обе његове основне компоненте – спољне и унутрашње – које су у некој мери могле бити повезане. Најпре, поставља се питање о томе да ли је већ по окончању односа потчињености према византијском цару Немања узео и наслов самодршца. Узиман у свом дословном значењу, тај наслов изражавао је неограничену и неподељену, од Бога дату, дефакто царску власт над државном територијом, власт чији извор није била нека друга земаљска власт. Титула је подразумевала и искључиво право преноса власти на изабраног наследника. Владарско самодржавље изједначавано је у световној сфери са аутокефалијом помесне цркве у духовној утолико што су оба начела подразумевала самопосвећење власти, а самодржавље је сматрано неком врстом политичког разлога за аутокефалију.[26] О Немањиној титули самодршца остало је трага у житијима која су написали његови синови, као и у другим познатим хагиографијама, и она је углавном схватана као анахронизам, приписана светитељу у сврху његове владарске похвале.[27] Има разлога за то да се претпостави, као што ћемо видети, да је Немања наводио ту титулу у владарским актима које је издавао у својој држави у једном кратком периоду. Њену појаву требало би везати за време када је Немања постао „сам самодржитељ отачаства свога“, то јест за нестанак Немањине браће са историјске сцене, што се догодило у недовољно познатим околностима негде у првој половини 1190. године.[28] На плану односа са иноземним владарима, Немањина фактичка самосталност отпочела је свакако неколико година раније, у наведеним околностима узурпације Андроника Комнина. Немањин споразум са Исаком Анђелом, за који претпостављамо да је склопљен око 1186. године, морао је, по природи ствари, имати и свој идеолошки аспект који се тицао хијерархије владара, о чему би се у некој другој прилици могло дати неколико примедаба. У време крсташког рата Немања је склопио споразум с Фридрихом Барбаросом и настојао је да постане његов вазал. Реч је била о ступању у добровољни вазални однос и хијерархију самосталних владара.[29] У савременим немачким изворима остало је забележено да су Немања и Фридрих Барбароса склопили „пријатељство” (*amicitia*).[30] Тај је податак својеврстан одраз његовог правног субјективитета и капацитета стварне власти у том тренутку. После изгубљене битке на Морави између византијског цара и српског великог жупана успостављен је хијерархијски однос који је византијска страна интерпретирала у старим категоријама, као однос потчињености (*τῆς δουλοφροσύνης*).[31] Није се, међутим, радило о типу односа из доба Манојла Комнина. То је видљиво и у начину на који је ктитор установио манастир Студеницу.

Стефан Немања је манастиру издао златопечатну хрисовуљу, акт другачијег типа и вишег ранга од оних које је издао за своје раније подигнуте задужбине, што је била пројава његове неподељене, самодржачке власти над свом српском земљом.[32] Њу је гарантовао

Сабрана дела, 46–47 (*Житије светоī Симеона*). Нема очигледног разлога за оспоравање аутентичности овог исказа, који на известан начин указује на то да Стефан у тренутку Растковог одласка на Свету гору још није био ожењен. Изгледа нам мало вероватно да је до такве недоумице могло доћи после Стефановог венчања. С друге стране, у потрази за Савом учествовали су и војници које је послао Исак II, из чега је јасно да је мир између српског великог жупана и византијског цара претходно већ био склопљен, v. *Доментијан. Житије светоīа Саве*, 14–15. Сматра се да је Сава отишао на Свету гору вероватно већ у јесен 1191. године, v. Живојиновић, *Историја Хиландара* I, 47–48. За нешто познију хронологију Савиног одласка из Србије v. J. Калић, *Младост светоī Саве*, in: *Пета казивања о Светој Гори*, eds. М. Милосављевић, М. Живојиновић, Београд 2007, 49–59, 52–53 (1192); Миљковић, *Житија светоī Саве као извори за историју средњовековне уметности*, 36 (1192/1193).

23 *Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, 51–52 (*Житије светоī Симеона*). О почасној титули, именима и хронологији првих студеничких игумана v. С. Мандић, *Древник*, Београд 1975, 89–95, 93–94 (*Први иīумани манастира Студенице*).

24 *Доментијан. Житије светоīа Саве*, 120. Свети Сава и свети Симеон су, како по свему изгледа, истовремено постали ктитори тог манастира у време Савиног првог боравка у Константинопољу, v. Миљковић, *Житија светоī Саве као извори за историју средњовековне уметности*, 119.

25 *Теодосије Хиландарац. Живот светоīа Саве*, ed. Ђ. Даничић, Београд 1973², 51–53.

26 *Доментијан. Житије светоīа Саве*, 201–202.

27 Г. Острогорски, *Автократор и самодржац*, Глас СКА 164/84 (1935) 95–187, 142–146 (= idem, *Византија и Словени, Сабрана дела* IV, Београд 1970, 281–364, 322–325).

28 Једно синаксарско житије светог Симеона јасно разликује период током којег је Немања био „самодржител у области рашког престола са својим сродницима“ од оног када је постао „сам самодржител“, cf. *Pámatky dřevního písemnictví Jihoslovanův, Život sv. Symeona*, ed. P. J. Šafařík, Praha 1873², 30; С. Пириватрић, *Манојло I Комнин, „царски сан“ и „самодржци срīскоī иресшола“*, ЗРВИ 48 (2011) 89–118, 111.

29 Добровољни вазал је у византијској терминологији називан *δοῦλος ἐθελόδουλος*, v. J. Ферлуга, *La ligesse dans l'empire byzantine*, ЗРВИ 7 (1961) 97–123, 106 sq.

30 ИСН I, 257, n. 21 (J. Калић); Калић, *Евроūа и Срби у XII веку*, 104–105 (= *Евроūа и Срби*, 546–547).

31 *Fontes rerum byzantinarum* II, 277; *Георīије Торник*, in: ВИИНЈ IV, 246. О византијском виђењу формално-правног положаја Србије после битке на Морави v. и писмо Исака Анђела папи Целестину, in: ВИИНЈ IV, 249–252, 251 (с литературом). Cf. Ферјанчић, *Стефан Немања у византијској политици друīе половине XII века*, 39–41.

32 *Свети Сава. Сабрана дела*, 150–151 (*Житије светоīа Симеона Немање*). Својим претходно подигнутим задужбинама Немања је „поставио управу као што доликује“, v. *ibid*. Манастир

мировни споразум склопљен с византијским царем после битке на Морави. Поставља се питање хронологије Немањиног акта за Студеницу: да ли је он издат пре или после битке, то јест споразума са Исаком II Анђелом, и да ли је појава хрисовуља у рашкој владарској канцеларији у вези с тим споразумом или је она ствар једностране апропријације царског византијског узора? Златопечатна хрисовуља за Студеницу коју помиње свети Сава није једини Немањин акт тог типа и ранга о којем је остало трага. У једној познијој владарској исправи, додуше, у једној општој формули, споменута је његова хрисовуља за манастир Светог Ђорђа Горга код Скопља. Његова хрисовуља и повеље за манастир Свете Богородице у Бистрици поменуте су такође у познијем акту.[33] Документ с поузданим хронолошким оквиром, како изгледа, јесте несачувана потврдна златопечатна хрисовуља коју је Стефан Немањић (као велики жупан, а можда и као севастократор) издао свом стрицу Мирославу о његовом поклону цркви Светих Петра и Павла на Лиму, позната из једне позније исправе.[34] (Са овог списка треба изоставити повеље монаха Симеона, то јест бившег великог жупана Стефана Немање, и његовог сина и наследника Стефана Немањића за Хиландар, манастир на територији царства, које се понегде без основа сврставају у хрисовуље.) Поставља се питање хронологије и типа Немањиног акта за манастир Светог Ђорђа. Његово издавање свакако је пало у време Немањине власти над Скопљем, а уколико се заиста радило о хрисовуљи, био би то показатељ да је Стефан Немања самостално преузео такву владарску праксу. Није, међутим, извесно да је Немањин акт, поменут у збирној формули, био управо хрисовуља. Како год било, управо ранг владарских аката издаваних црквеним дестинатарима указује на то да успостављање односа формалне потчињености српског великог жупана византијском цару после битке на Морави није значило и повратак на тип односа зависности из времена Манојла Комнина. Посебно је питање владарског наслова у интитулацијама и у потпису на првим Немањиним хрисовуљама. У сачуваној традицији његове хрисовуље за Студеницу, знатно познијој, он се у интитулацији назива *самодршцем све српске земље и поморске*.[35] Уколико постојећа верзија повеље колико-толико верно преноси Немањину владарску титулу, он је, дакле, у време њеног издавања носио наслов самодршца који се односио на целину државне територије и који је вероватно био елемент његове титулатуре у потпису повеље. Таква титула упућивала би, на први поглед, на то да је хрисовуља издата пре Немањиног споразума са Исаком II Анђелом, јер је тешко допустити да је могло бити некакве сагласности око титуле самодршца с обзиром на њену царску ауру. Међутим, употреба те титуле у владаревом међународном саобраћају је једно, а у унутрашњем друго – код првог се она тиче и владаревог међународног положаја, а код другог првенствено његовог односа према поданицима. Титуле самодршца, као што је познато, нема у сачуваним владарским актима Стефана Немањића издатим пре крунисања за првовенчаног краља 1217. године.[36] Најзад, сва је прилика да је владарска титула на повељама зависила и од дестинатара, од тога да ли се повеља односила на лице или установу у владаревој области или на оне изван ње. Другим речима, сматрамо да је Стефан Немања после узимања наслова самодршца ту титулу употребљавао у актима за домаће дестинатаре (као што је манастир Студеница) и да ју је носио и његов наследник (барем у једном периоду своје владавине, што је посебно питање), док се у актима за стране дестинатаре она појављује тек после краљевског крунисања, када с временом постаје уобичајени део владареве титулатуре у свечаним документима за важне дестинатаре. Да ли је с таквом праксом према домаћим дестинатарима отпочето још од времена престанка односа зависности, то јест помињања византијског цара у српским областима – о томе се могу износити само претпоставке. Хипотетички, Немања је могао увести хрисовуље у своју владарску канцеларију већ од времена свог осамостаљења у односу на византијског цара (после септембра 1183. године), а титулу самодршца све српске и поморске земље од времена када су његова браћа престала да буду удеони владари у својим областима (пре јуна 1190. године). Царство, чију је формалну врховну власт у Србији после веридбе Стефана и Евдокије заступао царев сродник, тешко да је такву канцеларијску праксу могло спречити, ако она није била и подстакнута неком данас непознатом одредбом споразума између Исака Анђела и Немање. Због свега наведеног помен Немањине титуле самодршца у житијима његових синова треба сматрати аутентичним одразом владарске титуле њиховог оца. Титула самодршца поменута је у једној својој варијанти и у *Студеничком типику*, а односи се на начела избора игумана у доба по окончању рата између Стефана и Вукана Немањића.[37] Мада не стоји у истој поредбеној равни, ваља подсетити на пример архиепископа Димитрија Хоматина, који је својој титули додавао помен Јустинијане Приме или га је изостављао из ње управо у зависности од тога да ли је дестинатар био у његовој области или изван ње.[38] На иноземном плану српски владари налазили су другачије начине на које су изражавали схватање о независности свог владарског положаја, као што је то учинио монах Симеон у уводу хиландарске повеље или његов син велики жупан Стефан у писму папи

Свете Богородице у Топлици Немања је украсио „свим црквеним правдама", то јест установио га је одговарајућим правним актима; потом га је „предао" супрузи, што је такође био правни чин, вероватно установљења харистикије, праћен издавањем исправе; за манастир Светог Николе издао је оснивачки типик, v. *Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, 22–25 (*Житије светог Симеона*); Пириватрић, *op. cit.*, 101.

33 *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама*, I, бр. 3, 53; бр. 92, 315–329, 317; бр. 8, 65; бр. 41, 165–167, 166. Cf. С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997, 35–36, 38–41.

34 *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама*, I, бр. 11, 77; бр. 64, 225–231, 227.

35 *Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама*, I, бр. 6, 61–62. О односу оригиналног текста и познијег фалсификата v. С. Ћирковић, *Студеничка повеља и студеничко властелинство*, Зборник Филозофског факултета у Београду 12/1 (1974) 311–319.

36 Острогорски, *Автократор и самодржац*, 146–148 (= *Византија и Словени*, 325–327).

37 *Свети Сава. Сабрана дела*, 139 (*Студенички типик, изводи)*.

38 А. Поповић, *Титулатура охридског архиепископа у писмима Димитрија Хоматијана*, ЗРВИ 38 (1999/2000) 279–284.

Инођентију III. Најзад, то је, по свему судећи, чињено и језиком владарских инсигнија.[39]

Треба додати и да би, уколико је Сава започео с писањем очевог житија још у Хиландару, како се најчешће узима, следио закључак како му је тада већ било познато то да је текст Немањине повеље насликан у манастиру, што би био пажње вредан показатељ. Ако би се даље ишло истим путем, могло би се претпоставити да је Сава повељу и сам могао видети, али и да је о њој могао дознати од Немање када му се овај придружио на Светој гори. Како год било, требало би, према томе, да је повеља била насликана пре Немањиног доласка на Свету гору у новембру 1197. године. Није, међутим, вероватно да је сликарских радова уопште било за Немањиног живота. Сава их, када говори о Немањином старању за манастир, не помиње. Радови на осликавању започети су, уз наставак оних грађевинских, за време Немањиног сина и наследника Стефана, другог студеничког ктитора.[40] На другој страни, мишљење да је житије започето на Светој гори, а не у Србији, пре преноса Немањиних моштију 1207. године, а не после тога, углавном почива на досадашњим закључцима о утицају хиландарске повеље Стефана Немањића на Савин текст Немањиног житија.[41] Новија истраживања указују на то да су утицаји ишли обрнутим смером, што отвара могућност за другачију хронологију настанка житија, управо на основу помена златопечатне повеље на његовом почетку, према традиционалној подели, у првој његовој глави. Следи да је Сава житије студеничког ктитора у целости или највећим делом написао у Србији, и то непосредно пошто је повеља, као део целине сликарског програма, најраније у лето 1209. године била исписана на зиду цркве, вероватно у најнижој зони живописа.[42] Немањина титула самодршца, за коју верујемо да се налазила у првобитној повељи, као и у њеном тексту исписаном на зиду цркве, одјекнула је најпре у житијима која су написали његови синови. Насликана златопечатна повеља с Немањином владарском титулом стајала је као део сликарског програма током наредних векова, подсећајући на један значајан почетак у историји некадашње владајуће династије. Да ли је текст повеље у потпуности уништен или се можда још налази негде испод слоја живописа из 1568. године – није познато.

На крају, закључили бисмо запажањем да расположиви извори дозвољавају само приближно решавање проблема хронологије подизања манастира Студенице. Динамику евергетидских, комнинских и константинопољских утицаја на ктитора и његову задужбину могуће је више наслутити него утврдити. Веза Стефана Немање с константинопољским манастиром Свете Богородице Евергетиде могла је бити успостављена већ током његовог боравка на двору Манојла Комнина 1172. године. Историјски оквир у којем је могло доћи до интензивнијих утицаја јесте доба мировног споразума између великог жупана Стефана Немање и византијског цара Исака II Анђела. Споразум је уговорен вероватно већ 1186. године, а укључивао је и брак између цареве синовице и средњег сина и наследника српског великог жупана, који је најзад склопљен 1191. или 1192. године. То је уједно и контекст у којем је започет пренос једног врхунског културног узора из Константинопоља у Србију. Утискивање византијских образаца у комплекс Студенице одвијало се у више етапа и било је довршено после ктиторове смрти живописањем католикона 1208/1209. године и писањем ктиторског *Житија преподобног Симеона* и *Студеничког типика* по узору на *Евергетидски типик*. Подизање Студенице започето је у посебном историјском контексту. На унутрашњем плану, то је време Немањине самодржавне власти над целином државне територије, чијим су појединим областима негде до средине 1190. године владала његова браћа. На међународном плану, Стефан Немања је после битке на Морави (која се вероватно одиграла у јесен 1191. године) постао рођак цара Исака II Анђела. Владао је Србијом као локални самодржац, с дотад неуживаним правима за једног српског великог жупана, попут оног да сам одреди и уведе у власт свог наследника или да у својој области издаје хрисовуље. Окончање епохе ратова после битке на Морави и доба мира највероватнији је историјски тренутак у којем је започета изградња манастира. Зидање, по свему судећи, није трајало дуго, можда две или три грађевинске сезоне у временском распону који почиње 1192. и завршава се 1195. годином. Када је његов ктитор 1196. примио монашки образ, манастир је углавном био завршен и већ установљен. Управо околност да је, како сматрамо, Стефан Немања издао манастиру Студеници златопечатну хрисовуљу коју је потписао као самодржац говори у прилог тврдњи да је изградња довршена у време када је његов владарски положај и на унутрашњем и на спољном плану био другачији, значајно моћнији него у доба када је подизао своје претходне задужбине. Свакако да су после битке на Морави и византијско-српског споразума, а посебно након Стефановог и Евдокијиног венчања, биле отворене нове могућности за пренос византијских културних утицаја у Србију. Византијски аспекти Студенице, у целини гледано, појављују се као део ширег процеса византијског културног распростирања, а у значајној мери и као последица преноса врхунског културног модела из престонице у провинцију. Другим речима, они се у Србији појављују и као својеврстан мираз Евдокије Ангелине Комнине.

[39] Cf. Максимовић, *Владарска идеологија у српској држави и подизање Студенице*, 114–115; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 64–69 (са старијом литературом).

[40] Cf. Чанак-Медић, *Архитектура Немањиног доба* I, 80.

[41] Старија литература о етапама настанка овог житија: Р. Маринковић, *Историја настанка Живота господина Симеона од светога Саве*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 201–213, 211–212; Ђ. Трифуновић, *О настанку списа Светога Саве у светлости неких агиолошких појединости*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 65–70, 69–70.

[42] За хронологију сликарства и место повеље у живопису v. Миљковић, *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, 129. За хронологију текстова v. И. Шпадијер, *Светогорска баштина. Манастир Хиландар и стара српска књижевност*, Београд 2014, 38–40.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ–REFERENCE LIST

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 [Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica,* Beograd 1986].

Βάρζος Κ., *Η γενεαλογία των Κομνηνών Α'–Β',* Θεσσαλονίκη 1984 (Barzos K., *Hē genealogia tōn Komnēnōn A'–B'*, Thessalonikē 1984).

Codex diplomaticus regni Croatiae, Dalmatiae et Slavoniae II, ed. T. Smičiklas, Zagreb 1904.

Доментијан. Житије светога Саве, eds. Т. Јовановић, Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 2001 [*Domentijan. Žitije svetoga Save,* eds. T. Jovanović, Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 2001].

Живојиновић М., *Оснивање Хиландара*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 29–34 [Živojinović M., *Osnivanje Hilandara,* in: *Manastir Hilandar,* ed. G. Subotić, Beograd 1998, 29–34].

Живојиновић М., *Историја Хиландара* I, Београд 1998, 57–65 [Živojinović M., *Istorija Hilandara I,* Beograd 1998, 57–65].

Erdeljan J., *Studenica. An identity in marble*, Зограф 35 (2011) 93–100.

Erdeljan J., *Studenica. All things Constantinopolitan*, in: *ΣΥΜΜΕΙΚΤΑ. Collection of papers in honor of the 40th anniversary of the Institute for art history*, ed. I. Stevović, Belgrade 2012, 93–101.

Зборник средњовековних ћириличких повеља и писама Србије, Босне и Дубровника I. 1186–1321, ed. В. Мошин, С. Ћирковић, Д. Синдик, Београд 2011 [*Zbornik srednjovekovnih ćiriličkih povelja i pisama Srbije, Bosne i Dubrovnika I. 1186–1321,* ed. V. Mošin, S. Ćirković, D. Sindik, Beograd 2011].

Farkas Z., *On the betrothal of Bela-Alexius*, Acta Antiqua Hungarica 44 (2004) 365–373.

Ферјанчић Б., *Георгије Торник*, in: *Византијски извори за историју народа* IV, ed. Г. Острогорски, Ф. Баришић, Београд 1971 (= ВИИНЈ IV) 245–247 [Ferjančić B., *Georgije Tornik,* in: *Vizantijski izvori za istoriju naroda Jugoslavije,* ed. G. Ostrogorski, F. Barišić, Beograd 1971 (= VIINJ IV), 245–247].

Ферјанчић Б., *Никита Хонијат,* in: ВИИНЈ IV, 225–243 [Ferjančić B., *Nikita Honijat,* in: VIINJ IV, 225–243].

Ферјанчић Б., *Када се Евдокија удала за Стефана Немањића*, Зборник Филозофског факултета у Београду 8/1 (1964) 217–224 [Ferjančić B., *Kada se Evdokija udala za Stefana Nemanjića,* Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu 8/1 (1964) 217–224].

Ферјанчић Б., *Стефан Немања у византијској политици друге половине XII века*, in: *Стефан Немања – свети Симеон*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 31–45 [Ferjančić B., *Stefan Nemanja u vizantijskoj politici druge polovine XII veka,* in: *Stefan Nemanja – sveti Simeon,* ed. J. Kalić, Beograd 2000, 31–45].

Ferluga J., *La ligesse dans l'empire byzantine,* ЗРВИ 7 (1961) 97–123.

Fontes rerum byzantinarum. Rhetorum saeculi XII orationes politicae II, ed. W. Regel, N. Novossadsky, Petrograd 1917 (= Leipzig 1982).

Garland L., *Byzantine empress. Women and power in Byzantium AD 527–1204*, London 1999.

Калић Ј., *Борбе и тековине великог жупана Стефана Немање*, in: *Историја српског народа* I, ed. С. Ћирковић, Београд 1981 (= ИСН I), 251–262 [Kalić J., *Borbe i tekovine velikog župana Stefana Nemanje,* in: *Istorija srpskog naroda I*, ed. S. Ćirković, Beograd 1981 (= ISN I), 251–262].

Калић Ј., *Европа и Срби у XII веку,* Глас САНУ 384 (1998) 95–106 (= eadem, *Европа и Срби. Средњи век,* Београд 2006, 535–547) [Kalić J., *Evropa i Srbi u XII veku,* Glas SANU 384 (1998) 95–106 (= eadem, *Evropa i Srbi. Srednji vek,* Beograd 2006, 535–547)].

Калић Ј., *Младост светог Саве*, in: *Пета казивања о Светој Гори,* eds. М. Милосављевић, М. Живојиновић, Београд 2007, 49–59 [Kalić J., *Mladost svetog Save,* in: *Peta kazivanja o Svetoj Gori,* eds. M. Milosavljević, M. Živojinović, Beograd 2007, 49–59].

Калић Ј., *Никита Хонијат*, in: ВИИНЈ IV, 107–171 [Kalić J., *Nikita Honijat,* in: VIINJ IV, 107–171].

Калић Ј., *Српска држава и Охридска архиепископија у XII веку*, ЗРВИ 44/1 (2007) 197–208 [Kalić J., *Srpska država i Ohridska arhiepiskopija u XII veku,* ZRVI 44/1 (2007) 197–208].

Кашанин М., Кораћ В., Тасић Д., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1968 [Kašanin M., Korać V., Tasić D., Šakota M., *Manastir Studenica,* Beograd 1968].

Кашанин М., Чанак-Медић М., Максимовић Ј., Тодић Б., Шакота М., *Манастир Студеница*, Београд 1986 [Kašanin M., Čanak-Medić M., Maksimović J., Todić B., Šakota M., *Manastir Studenica,* Beograd 1986].

Makk F., *The Arpads and the Comneni. Political relations between Hungary and Byzantium in the 12th century*, Budapest 1989.

Максимовић Љ., *Владарска идеологија у српској држави и подизање Студенице*, in: *Византијски свет и Срби*, Београд 2008, 113–131 (= idem, *L'idéologie du souverain dans l'État serbe et la construction de Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, ed. В. Кораћ, Београд 1988, 35–49) [Maksimović Lj., *Vladarska ideologija u srpskoj državi i podizanje Studenice,* in: *Vizantijski svet i Srbi,* Beograd 2008, 113–131 (= idem, *L'idéologie du souverain dans l'État serbe et la construction de Studenica*, in: *Studenica i vizantijska umetnost oko 1200. godine,* ed. V. Korać, Beograd 1988, 35–49)].

Мандић С., *Древник,* Београд 1975 [Mandić S., *Drevnik,* Beograd 1975].

Маринковић Р., *Историја настанка Живота господина Симеона од светога Саве*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1979, 201–213 [Marinković R., *Istorija nastanka Života gospodina Simeona od svetoga Save,* in: *Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje,* ed. V. J. Đurić, Beograd 1979, 201–213].

Марјановић-Душанић С., *Владарска идеологија Немањића*, Београд 1997 [Marjanović-Dušanić S., *Vladarska ideologija Nemanjića,* Beograd 1997].

Миљковић Б., *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008 [Miljković B., *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti,* Beograd 2008].

Марковић М., *Прилози за историју Светог Никите код Скопља*, Хиландарски зборник 11 (2004) 63–132 [Marković M., *Prilozi za istoriju Svetog Nikite kod Skoplja,* Hilandarski zbornik 11 (2004) 63–132].

Nicetae Choniatae historia, red. I. A. van Dieten, Berlin 1975.

Nicetae Choniatae orationes et epistulae, rec. J.-A. van Dieten, Berlin – New York 1973.

Новаковић Р., *Историјски оквири српске државе у време подизања Студенице*, in: *Осам векова Студенице*, ed. Епископ Стефан, Београд 1986, 33–42 [Novaković R., *Istorijski okviri srpske države u vreme podizanja Studenice,* in: *Osam vekova Studenice,* ed. Episkop Stefan, Beograd 1986, 33–42].

Теодосије Хиландарац, *Живот светога Саве*, ed. Ђ. Даничић, Београд 1973² [Teodosije Hilandarac, *Život svetoga Save,* ed. Dj. Daničić, Beograd 1973²].

Острогорски Г., *Автократор и самодржац*, Глас СКА 164/84 (1935) 95–187 (= idem, *Византија и Словени, Сабрана дела* IV, Београд 1970, 281–364) [Ostrogorski G., *Avtokrator i samodržac,* Glas SKA 164/84 (1935) 95–187 (= idem, *Vizantija i Sloveni,* Sabrana dela IV, Beograd 1970, 281–364].

Pámatky dřevního písemnictví Jihoslovanův, Život sv. Symeona, ed. P. J. Šafařík, Praha 1873², 30.

Oxford Dictionary of Byzantium I-III, ed. A. Kazhdan, New York – Oxford 1991.

Пириватрић С., *Манојло I Комнин, „царски сан" и „самодржци српског престола",* ЗРВИ 48 (2011) 89–118 [Pirivatrić S., *Manojlo I Komnin, „carski san" i „samodržci srpskog prestola",* ZRVI 48 (2011) 89–118].

Пириватрић С., *Податак Нићифора Григоре о хронологији брака Стефана Дечанског и Марије Палеолог*, in: *Споменица академика Симе Ћирковића*, ed. С. Рудић, Београд 2011, 337–345 [Pirivatrić S., *Podatak Nićifora Gridore o hronologiji braka Stefana Dečanskog i Marije Paleolog,* in: *Spomenica akademika Sime Ćirkovića,* ed. S. Rudić, Beograd 2011, 337–345].

Polemis I., *The Doukai. A contribution to the Byzantine prosopography,* London 1968.

Поповић А., *Титулатура охридског архиепископа у писмима Димитрија Хоматијана*, ЗРВИ 38 (1999/2000) 279–284 [Popović A., *Titulatura ohridskog arhiepiskopa u pismima Dimitrija Homatijana,* ZRVI 38 (1999/2000) 279–284].

Ritter M., *Die vlacho-bulgarische Rebellion und die Versuche ihrer Niederschlagung durch Kaiser Isaakios II. (1185–1195)*, Byzantinoslavica 71/1 (2013) 162–210.

Simpson A., *The propaganda value of imperial patronage: ecclesiastical foundations and charitable establishments in the late twelfth century*, BZ 108/1 (2015) 179–206.

Свети Сава. Сабрана дела, ed. Т. Јовановић, Београд 1998, 147–191, 148–153 (*Житије светога Симеона Немање*) [*Sveti Sava. Sabrana dela,* ed. T. Jovanović, Beograd 1998, 147–191, 148–153 (*Žitije svetoga Simeona Nemanje)*].

Stanković V., *Comnenian monastic foundations in Constantinople. Questions of method and historical context*, Београдски историјски гласник 2 (2011) 47–73.

Стефан Првовенчани. Сабрана дела, eds. Т. Јовановић, Љ. Јухас-Георгиевска, Београд 1999, 14–107, 36–45 [Stefan Prvovenčani, *Sabrana dela,* eds. T. Jovanović, Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 1999, 14–107, 36–45].

Трифуновић Ђ., *О настанку списа Светога Саве у светлости неких агиолиошких појединости*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 65–70 [Trifunović Đ., *O nastanku spisa Svetoga Save u svetlosti nekih agioloških pojedinosti,* in: *Studenica u crkvenom životu i istoriji srpskog naroda,* Beograd 1987, 65–70].

Ћирковић С., *Студеничка повеља и студеничко властелинство,* Зборник Филозофског факултета у Београду 12/1 (1974) 311–319 [Ćirković S., *Studenička povelja i studeničko vlastelinstvo,* Zbornik Filozofskog fakulteta u Beogradu 12/1 (1974) 311–319].

Христу П., *Манастир Пресвете Богородице Евергетиде у Цариграду*, in: *Осам векова Студенице*, 61–73, 69–71 [Hristu P., *Manastir Presvete Bogorodice Evergetide u Carigradu,* in: *Osam vekova Studenice,* 61–73].

Чанак-Медић М., *Архитектура Немањиног доба* I, Београд 1986 [Čanak-Medić M., *Arhitektura Nemanjinog doba I,* Beograd 1986].

Чанак-Медић М., Тодић Б., *Манастир Студеница*, Нови Сад 2011 [Čanak-Medić M., Todić B., *Manastir Studenica,* Novi Sad 2011].

Шпадијер И., *Светогорска баштина*, Београд 2014 [Špadijer I., *Svetogorska baština,* Beograd 2014].

The chronology and the historical context of the construction of the Studenica monastery. Contribution to the study

Srdjan Pirivatrić

It is possible to offer merely a rough solution to the problem of the chronology of the construction of the Studenica monastery. The dynamics of the influences from the Evergetis monastery, Komnenian culture and Constantinople on the founder and his endowment are possible to guess, rather than establish. Stefan Nemanja's links with the Constantinopolitan monastery of the Virgin Evergetis, reflected in Studenica's dedication to the Virgin *Blagodatelnica* (Evergetis), could have been established already during his stay at the court of Manuel Komnene in 1172. The historical timeframe when those influences may have become more intense corresponds to the period when the peace treaty between the Grand Župan Stefan Nemanja and the Byzantine Emperor Isaac II Angelos was concluded. The treaty was most probably negotiated already in 1186, and it involved the marriage between the Emperor's niece and the middle son and heir of the Serbian Grand Župan. The betrothal was finally concluded in 1191 or 1192. The process of imprinting Byzantine patterns in the complex of Studenica unfolded in several stages and was completed after the founder's death by painting frescoes in the *katholikon* in 1208/1209 and writing the founder's Life (*Žitije prepodobnog Simeona*) and the *Typikon* of Studenica, which relies on the model provided by the *Typikon* of Evergetis. The construction of Studenica was begun in a specific historical context. In terms of internal affairs, this was the time of Nemanja's sovereign rule over the entire state territory, certain areas of which had been under the control of his brothers until mid-1190. In an international context, after the Morava Battle (which probably took place in the autumn of 1191) and the wedding of his son Stefan with Eudokia Angelina, Stefan Nemanja became a relative of Emperor Isaac II Angelos. He ruled Serbia holding the title of *samodržac* (a literal translation of the Roman-Byzantine title of *autokrator*), exercising power that had previously been inaccessible to Serbian grand župans, such as the right to appoint and install a successor, or to issue chrysobulls in the territory of his state. The end of the belligerent period after the Morava Battle and the beginning of a peaceful period was most probably the historical moment when the construction of the monastery was begun. In all probability, the construction did not last long – perhaps two or three construction seasons, in the time span beginning with 1192 and ending with 1195. When Studenica's founder took monastic vows in 1196, the monastery had been largely completed and had already been established. The fact that, as we believe, Stefan Nemanja granted to the Studenica monastery a gold-stamped charter, which he signed as an *samodržac*, speaks in favour of the hypothesis that the construction had been completed at the time when his ruler's status at the internal and international levels was changed, considerably more powerful than it had been at the time when he had been building his previous endowments. After the Battle of Morava and the Byzantine-Serbian peace treaty, especially after the wedding of Stefan and Eudokia, new opportunities arose for the transfer of Byzantine cultural influences in Serbia. The Byzantine aspects of Studenica, seen in general, appear as part of a wider process of the diffusion of Byzantine culture and, to a degree, as a result of the transfer of a superior cultural model from the capital to the province. In other words, they appeared in Serbia as well as a sort of the dowry of Eudokia Angelina Komnena.

Praying with the senses. Examples of icon devotion and the sensory experience in medieval and early modern Balkans

Saša Brajović

University of Belgrade – Faculty of Philosophy*

Jelena Erdeljan

University of Belgrade – Faculty of Philosophy*

UDC 75.041.5:271.2-312.47
27-526.62(495.631+497.16)
DOI 10.2298/ZOG1539057B
Оригиналан научни рад

This paper discusses sensory experience in the practice of devotion of two highly venerated icons in medieval and Early Modern Balkans: the mosaic icon of the Virgin Hodegetria from the monastery of Chilandar and the icon of Gospa of Škrpjela (Our Lady of the Reef) from the Bay of Kotor. Although part of two different, albeit historically intertwined and perpetually connected cultural and liturgical spheres, icon veneration in both the Orthodox and the Catholic community of the broader Mediterranean world and the Balkans in medieval and Early Modern times shares the same source. It relies on the traditional Byzantine manner of icon veneration. This is particularly true of highly venerated and often miracle working images of the Mother of God, identity markers of political, social and religious entities, objects of private devotion as well as performative objects around which are centered public rituals of liturgical processions and ephemeral spectacles.

Keywords: Mother of God, Hodegetria, Gospa od Škrpjela, icon veneration, sensory experience, medieval Serbia, Bay of Kotor in early modern times

Although part of two different, albeit historically intertwined and perpetually connected cultural and liturgical spheres, icon veneration in both the Orthodox and the Catholic community of the broader Mediterranean world and the Balkans in medieval and Early Modern times shares the same source. It relies on the traditional Byzantine manner of icon veneration. This is particularly true of highly venerated and often miracle working images of the Mother of God, identity markers of political, social and religious entities, objects of private devotion as well as performative objects around which are centered public rituals of liturgical processions and ephemeral spectacles. A highly prominent element in this practice of icon devotion of both Orthodox and Catholic communities in medieval and Early Modern Balkans, as elsewhere in Christendom East and West, is a sensory experience of the holy.[1]

As *eikones*, i.e matter imbued with divine *pneuma*, releasing *charis*, icons were intented to be physically experienced through the ritual act of *proskynesis* which implied touching, kissing and an all-encompassing "seeing" of an icon of which touch, smell, taste and sound were an integral and defining part. Icons, and in particular those in luxury media such as mosaic, gold and silver repussé adorned with enamel and precious stones or carved in semi-precious stone, dating from the Middle and Late Byzantine periods, were transformed into true *empsychoi graphes* under the lights of candles or oil lamps, thus inducing *pathema*, internal agitation, in the spiritual eyes and the souls of the faithful. The tactile visuality or the haptic and visual experience of the holy thus produced a feeling of true communion with the divine and partaking in Christian mysteries.[2]

The present state of research of the cult of icons and icon painting as significant part of the visual culture of the Balkans is focused mainly on historical, stylistic and iconographic analysis and has so far shed little light on the role and impact of sensory experience in icon devo-

* jelenaerdeljan3@gmail.com; sasabraj@gmail.com

[1] On the senses and *synaesthesis* in Byzantine icon devotion: B. V. Pentcheva, *The sensual icon. Space, ritual, and the senses in Byzantium*, University Park 2010, in particular 1–15. The literature on icons of the Holy Mother of God, and in particular those venarated in the Mediterranean world, their performativity and visuality, is vast and in this instance we point out some of the most recent seminal publications: *The Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine art*, ed. M. Vassilaki, Athens–Milan 2000*; Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005; B. V. Pentcheva, *Icons and power: The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006; *The cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and images*, eds. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Aldershot 2011. On miraculous images and their veneration in the Middle Ages and the Early Modern period see: *The miraculous image in the late Middle Ages and the Renaissance. Papers from a conference held at the Academia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte)*, eds. E. Thunø, G. Wolf, Rome 2004.

[2] On this aspect of icon veneration: Pentcheva, *The sensual icon*, 1–15. On the senses in religion in Eastern and Latin Christianity, as well as in Judaism and Islam, in the Middle Ages: *A cultural history of the senses in the Middle Ages*, ed. R. Newhauser, London 2014, in particular B. Caseau, *The senses in religion: Liturgy, devotion, and deprivation*, 89–110.

tion and its relation with the visuality of icons produced and revered in this region as part of the broader Mediterranean world in the medieval and Early Modern period. It is, therefore, the aim of this text to draw attention to this highly significant aspect of both religious and cultural dynamics as well as visual culture of the Balkans by presenting two case studies – one from a medieval Serbian monastic milieu and the other from a seventeenth century urban community in the Bay of Kotor. In both cases icons of the Virgin Mary appear as the center of cultic attention and as the object and subject of sensory experience as well as most prominent markers of political, cultural and religious identity. These examples also stand to show the lasting presence and reception in different religious and cultural spheres in the Balkans of the ancient Christian concept of praying with the senses, as proposed by Origen and later, in the Early Modern period, further explicated by St. Ignatius de Loyola.

One telling and multiply significant example from the medieval period is that from the very beginning of the Nemanide era and is found in the features of and devotional practice tied to the luxury mosaic icon of the Virgin Hodegetria from the Serbian monastery of Chilandar on Mt. Athos, as recorded in a number of written sources. The first *vitae* of Symeon Nemanja, composed at the very beginning of the thirteenth century by his sons, Sava the Serbian[3] and Stefan the First Crowned,[4] as well that written in 1263/64 upon commission of Serbian king Uroš I, grandson of Nemanja, by Domentijan,[5] Chilandar monk and pupil of St. Sava, relate the same story which took place at Nemanja's deathbed. Feeling that the hour is upon him ("the hour of my leave is near"), Nemanja asks his son Sava to bring forth to him the icon of the Virgin so that he could fulfill his wows of committing his spirit into her hands ("Bring to me, child, the mother of my Lord Jesus Christ, so that I can, as I promised, committ into her hands my spirit.") while lying on the ground on a simple straw mat, his head resting on a stone, in utter monastic humility.[6] Teodosije does not relate the act of bringing the icon forth before Nemanja but speaks rather of the emotional and spiritual effect of his contact with this holy icon. He speaks of the fact that in the hour of his death Nemanja's face was "bright and he looked with joy at the most pure *eikon* of Christ and at his most pure mother..."[7]

Historiography has identified this icon of the Mother of God with Christ into whose hands Symeon Nemanja committed his spirit as the mosaic icon of the Virgin Hodegetria with Christ child, a supreme work of Komnenian icon painting in the luxury medium of gold mosaic, produced at the very end of the twelfth century, around 1198, most probably in Constantinople or Thessaloniki. It was highly revered as patron and protectress of Chilandar, the katholikon of which was dedicated to the Virgin and the feast of the Introduction of the Virgin to the Temple. As such she was given a highly prominent place within the hierotopical ensemble of the church and kept in the altar or by the iconostasis of the monastery katholikon.[8]

The act of most intense, spiritual communication with the holy at the hour of death, by physical or visual touch with icons, often of the Virgin Mary, pressing them against the body or holding them before the face of the dying, was part of the *ars moriendi* of monks in the Byzantine world, as attested in visual culture in representations of dying monks. Such a relation between a departing soul and the icon is rendered in Chilandar itself, in the thirteenth century fresco cycle of the Great Canon of St. Andrew of Crete found in the chapel of St. George located on the storey of the Chilandar pyrgos of the same dedication where a dying monk is shown underneath an icon of the Virgin to whom he directs his final thoughts and prayers.[9]

Whatsmore, at the time of death of Symeon Nemanja, and in the Komnenian world in general of which Serbia of Nemanja's day was an integral part, close, personal and emotional, sensory experience of the holy was a hallmark of piety and of both state and private devotion and cult. It was already the mother of the genos and of the emperor Alexios I Komnenos, Anna Dalasena, who, as attested by Nikephoros Bryennios, expressed her own personal deep connection and dedication to Christ, certainly not without political implications for the dynasty, by wearing an icon of the Lord on her body at all times.[10] Most telling in that respect is, however, the development of the cult and ritual of veneration of the palladium of capital and Empire, the holy miracle-working icon of the Virgin Hodegetria in Constantinople under the Komnenoi. The usual weekly Tuesday procession with the icon, which began at the ton Hodegon church, the shrine of the Hodegetria, and proceeded throughout the urban space of the capital, with icon bearers swirling, borne by the divine power invested in the holy image, with exclamations of *Kirie eleison* and crowds weeping, touching and vying to kiss the icon as an ultimate sign of divine protection of the Virgin Mary over her city and the Empire.[11] In the Komnenian period, in accordance with this general trend of elevation of private devotion to a status of public, state-sponsored religion, the Pantokrator Monastery, as the main endowment and burial church of the Komnenoi in Constantinople, was at the same time the focus of the dynastic cult and the sacral center of the capital and the Empire. The high point of this phenomenon, as stipulated by the Typikon of the monas-

[3] Sveti Sava, *Žitije Svetoga Simeona Nemanje*, in: *Sabrani spisi*, ed. D. Bogdanović, Beograd 1986, 95–119, in particular 113.

[4] Stefan Prvovenčani, *Život svetog Simeona*, in: *Sabrani spisi*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 1988, 61–101, in particular 83.

[5] Domentijan, *Život svetoga Simeona*, in: *Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona*, ed. R. Marinković, Beograd 1988, 236–325, in particular 294.

[6] Stefan Prvovenčani, loc. cit. Citations from Stefan the First Crowned translated into English by J. Erdeljan.

[7] Teodosije, *Žitije Svetog Save*, in: *Žitija*, ed. D. Bogdanović, Beograd 1988, 99–261, in particular 144. Citation from Teodosije translated into English by J. Erdeljan.

[8] V. J. Đurić, *Mozaička ikona Bogorodice Odigitrije iz manastira Hilandara*, Zograf 1 (1966) 16–20.

[9] B. Todić, *Freske XIII veka u paraklisu na pirgu sv. Georgija u Hilandaru*, Hilandarski zbornik 9 (1997) 35–73; idem, *Slikarstvo XIII veka*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 215–220.

[10] On the emergence this and other expressions of private devotion, most notably of the ktetorship of members of the Komnenian dynasty, see: V. Stanković, *Komnini u Carigradu. Evolucija jedne vladarske porodice*, Beograd 2006, 270–288, on Anna Dalasena and the icon of Christ especially 280.

[11] A. Lidov, *The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space*, in: *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, 273–304.

tery, is the intergration of public procession with the Hodegetria icon in the commemorative services for the emperors.[12] The text of the Typikon of John II Komnenos specifically stipulates that "the holy icon of my most pure Lady and Mother of God Hodegetria", should be taken into the monastery on the days of the commemorations of the ktetors and be set in the church of Saint Michael near their tombs.[13] With the entrance of the icon of the *Theotokos Hodegetria* into the Pantokrator Monastery, this endowment of the Komnenoi would mystically be transformed into the scene of a real encounter of the Mother of God with her Son in the metaphorically real environment of a new Holy Sepulcher and New Jerusalem.[14]

Baroque piety forms a complex network of liturgical, spiritual and pious practices. Although the sense experience has always been one of the central to traditional Catholic worship and piety,[15] in time of the rise of skeptical philosophy and empirical science Catholic church tended to defend and emphasize it. In the debates about the Eucharist (which underline especially the doctrine of real presence)[16] and other sacraments, images (in particular acheiropoetic, created through direct physical contact with the body) and relics, as well as in debates related to the overall construction of belief, the sensory experiences was an issue of fundamental significance. In post-Tridentine treatises on sacred art the tripartite rhetorical function of an image – instructing, delighting, and affecting spectator's mind – the latter was given primary importance. Icons of the Virgin are presented with special representational strategies and attitudes towards them reveal a dense relationship between visual imagery and the senses. As attested by written documents, images of the Virgin were praised for their ability to represent, as well as to provoke a broad range of emotions and thus empower not

Fig. 1. Icon of Virgin Hodegetria, Chilandar

only the process of experiencing the passions of Christ but also of belonging to the Church as an institution and a particular social entity.

Images of Madonna with the Child, material and immaterial (visions, poetical, rhetorical and descriptive) played a special role in the Bay of Kotor: they performed miracles, had corporeal qualities which gave them the ability to swim, move, talk, weep or be injured and be the injurers, and were truly present in the lives of community and the individual.[17]

Through their representatives at the Council of Trent (1545–1563),[18] books, papal envoys, students of Jesuit colleges and other institutions of the Catholic church, the Bay of Kotor became familiar with Trent's definition of status of the sacred image, which was based on the traditional Byzantine manner of veneration of icons.[19] Theo-

[12] B. Pentcheva, *Icons and power*, 165. Cf. E. Congdon, *Imperial commemoration and ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator*, REB 54 (1996) 161–199.

[13] M. N. Butyrskij, *Vizantijskoe bogosluženie u ikony soglasno tipiku monastyrja Pantokratora 1136 goda*, in: *Čudotvornaja ikona v Vizantii i drevnej Rusi*, red. A. M. Lidov, Moskva 1996, 145–158, in particular 146–147. For the passage in the text of the Typikon: *Byzantine monastic foundation documents. A complete translation of the surviving founders' typika and testaments*, eds. J. Thomas, A. C. Hero, with the assistance of G. Constable, Washington 2000, 756. On the procession with the Theotokos Hodegetria as an image of the Presentation: Pentcheva, *Icons and power*, 136–143; eadem, *The activated icon. The Hodegetria procession and Mary's eisodos*, in: *Images of the Mother of God*, 195–207.

[14] On the monastery of the Pantokrator in Constantinople as an image of New Jerusalem: J. Erdeljan, *Izabrana mesta. Konstruisanje Novih Jerusalima kod pravoslavnih Slovena*, Beograd 2013, 116-126. On the similar encounter, in semantic terms, which took place during the annual procession between the Lateran and the church of Santa Maria Maggiore in Rome: H. L. Kessler, J. Zacharias, *Rome 1300. On the path of the pilgrim*, New Haven 2000, 126–157.

[15] The body of Christ became visible during the elevation of the host and was tasted in communion; holiness was evidenced in the smell and offered to touch and viewing; churches were a kind of theatrical spaces in which the senses served as the channels of a multimedia experience. On that: B. Majorana, *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in: *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, ed. P. Prodi, Bologna 1994, 437–490.

[16] On the history of perception of the host: J. A. Jungman, *The mass of the Roman rite. Its origins and development (Missarum Sollemnia)*, Westminster (Md.) 1986, vol. II, 206–212; L. P. Wandel, *The eucharist in the Reformation. Incarnation and liturgy*, Cambridge 2006, 237–240.

[17] On these qualities of Mary's icons in the Bay of Kotor: S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006. About these characteristics of icons and their presence in the broader context: D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1989; H. Maguire, *The icons of their bodies. Saints and their images in Byzantium*, Princeton 1996.

[18] A Dominican from Kotor, Albert Dujmić (Johannes Albertus Duimius), took part in the sessions held in 1551 and 1562, a bishop of Kotor, Luka Bisanti, was present at the final sessions of the Council: D. Farlati, *Illyricum sacrum. Episcopi Ascrivenses sive Catharenses* VI, Venezia 1800, 487–489.

[19] About the Twenty-fifth Session of the Council of Trent in 1563, which defined the status of sacred image on the base of the Se-

Fig. 2. Tripo Kokolja, Our Lady of the Reef, Gospa od Škrpjela near Perast, 1452

logians from the Bay of Kotor, and in particular the archbishop of Bar Andrija Zmajević, a student of the Roman *Congregatio de propaganda fide*, learned from the writings of St. Ignatius de Loyola that one should yield to the "infinite mildness and sweetness" of physical experience – seeing, hearing, smelling, tasting, touching, and activate "the entire being, spirit and body" in simultaneous meditation and visualization of Christian mysteries.[20] In writing about the Virgin in his *Annales Ecclesiastici*, Zmajević underlines the sensual beauty of her face, in particular the sweetness of her lips and speech, the scent of her body at the moment of the Dormition, the pain she feels under the Cross and in lamenting the wounded body of Christ; in describing the passions of Christ he follows with special attention the instructions given by St. Ignatius about *compositio loci* and *applicatio sensuum*; particular attention is dedicated to the means of creation and therapeutic effects of Veronica's veil, which they observed and about which they heard at lectures at the *Congregatio de propaganda fide*.[21] Zmajević took special care that churches in the Bay of Kotor and in the broader area of the Archdiocese of Bar receive images of the Virgin, as well as to providing their adequate veneration.[22]

The esteemed priest, preacher and writer from the Bay of Kotor, Ivan Antun Nenadić, points out the significance of the senses in his work *Christian Teaching*. In keeping with traditional iconography he lists sight first, followed by hearing, smell, taste and touch, as "windows" through which both good and evil enter the soul of the faithful.[23] Nenadić's cathechesis is an invaluable source for understanding the sensory experience of the faithful in Baroque times in the Bay of Kotor, which is expressed especially through the veneration of relics.[24] As one who copied, created and directed sacral dramas, the so-called *prikazanja* (presentations), Nenadić counted on the sensory experience of the audience whom he clearly invited to dedicate themselves with their entire bodies to the passions of Christ.[25]

Documents testify that images of the Virgin in the Bay of Kotor were perceived not only by seeing – although observing the holy image was always a special state of perception,[26] but by multisensory vision, that is through a gaze which involves all the senses simultaneously. Baroque sermons call on the faithful to ask for remission of sin every day from the "beautiful, good, perfect" Virgin, "in front of her image"; she will show to her Son "the bosom with which she nursed him", and the Son will "show to his Father the wounds he suffered"; then, God the Father will forgive them their sins.[27] Strong expressed sensual potential of integrated presentations of the Incarnation and Passion is expressed in a number of verbal and visual images in the Bay of Kotor. In a sermon from Baroque Perast the faithful are called on to uphold the image of the Virgin before their eyes at all times: they should keep it in "their rooms and on themselves".[28] Material sources testify of a great number of medallions with images or relics of the Virgin which the inhabitants of the Bay of Kotor always held close. Written documents prove that no house in Perast was without a replica of the miracle-working icon of Our Lady of the Reef (Gospa od Škrpjela).

---

cond Council of Nicaea of 787: *The canons and decrees of the Council of Trent*, ed. H. J. Schroeder, Rockford 1978, 215–217.

20 See, for example, the first and fifth exercise of the first week of the *Spiritual Exercies*: I. de Loyola, *Duhovne vježbe*, in: *Načela jezuita. Sveti Ingacije i družba Isusova*, eds. M. Tomić, B. Grubačić, Z. Đinđić, Beograd 1990, 60, 63. On these subjects: J. De Guibert, S. J., *La spiritualità della Compagnia di Gesù. Saggio storico*, Roma 1992, 45, 48. Zmajević writes about St. Ignatius in his *Annales Ecclesiastici*: A. Zmajević, *Ljetopis crkovni*, red. M. Pižurica Cetinje 1996 (Književnost Crne Gore od XII do XIX vijeka, 8), II, 473–474.

21 Zmajević, *Ljetopis crkovni*, tom I, 167–168, 188–194.

22 Brajović, *U Bogorodičinom vrtu*, 96–98.

23 I. A. Nenadić, *Nauk Kerstjanski*, Venezia 1768, 31, 50, 111.

24 On this: M. Ulčar, *Sensations of the glorious head: veneration of the Saint Tryphon's reliquary through the liturgical year*, in: *Beyond the Adriatic sea. A plurality of identities and floating boarders in visual culture*, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 151–172.

25 Sacral dramas are published in: I. A. Nenadić, *Drame*, ed. R. Rotković, *Književnost Crne Gore od XII do XIX vijeka*, Cetinje 1996.

26 About the multiplicity of gaze, discerning forms of the gaze with regard to images and their viewing: C. Hahn, *Visio Dei. Changes in medieval visuality*, in: *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, ed. R. S. Nelson, Cambridge 2000, 169–196; B. V. Pentcheva, *The performative icon*, The Art Bulletin 88/4 (2006) 631–655; eadem, *The sensual icon*, 121–155.

27 The sermon (with quotations from St. Bernardino da Siena) given on the feast of the Conception of the Virgin on December 8th, year unknown: NAP XII, 5.

28 *E per ajutare la vostra memoria sa dicono averla sempre dinanzi gli occhi adornano le vostre stanze e voi stessi colle Immagini di Lei* (NAP XII, 3): NAP XII, 3.

The icon of Gospa od Škrpjela, crowned by tradition, was created around the middle of the fifteenth century after an older miracle working icon of the Virgin Hodegetria of Byzantine origin.[29] The icon on the altar in the church which was raised for her on an artificial island in the mid-aquatorium of the Bay – the demarcation point between Venetian and Turkish property – was an emblem of protective power of the *real* Virgin Mary who by her vigilant eye watched over the Bay of Kotor. Our Lady of the Reef was the most powerful pillar of Marian piety – uniting a visual, devotional and performative network, which shaped the Bay of Kotor as an integrated system.[30] A multisensory manner of perception of the icon enhanced the feeling of belonging of the faithful not only to the metaphysical kingdom but to the community of Perast in the Venetian Republic as well.

Source on its presentations and manners of "functioning" during the Baroque era testify of its relation with the faithful as very direct, corporeal and spiritual at the same time, thus enhancing its devotional and didactic power. Devotion displayed before the icon was a system of gaze, gesture, behavior, prayer, devotion, liturgical practice, sacral rites and ceremonies.

Sermons call on the faithful to observe, together with this icon, "those testaments which hang on the holy walls", which the "Gracious Lady received", [31] that is the votive pictures and silver votive plaques donated to the church as a token of gratitude to Our Lady of the Reef. These ex-votos were given as gifts to the church of Gospa od Škrpjela, itself a votive offering to the Virgin, as the most important pilgrimage goal in the region. The essence of pilgrimage is visual and tactile veneration of the miracle-working icon, to which pilgrims presented votive offerings.[32] Our Lady of the Reef was *responsible* for soothing not only spiritual pain and providing deliverance from great adversity, but also for healing of the body, as attested by a great number of votive plaques with images of shipwrecks, battles with pirates or Turks, as well as the "anatomical" plaques, i.e. those showing various parts of the body.

Like the Hodegetria of Constantinople, Our Lady of the Reef was considered "a strong and unbreachable wall against the enemy": it was housed in the city fortress of the Holy Cross during the great attack of the Turkish army in 1654. Women, children and old men knelt before it in "fervent prayer".[33] At this turning point in the history of the city of Perast the icon of the Virgin turned its "pupils full of grace" to the citizens of Perast and guided the bullet into the body of the Turkish leader which resulted in the withdrawal of his forces. The Perast legend stresses that the Virgin had thrown ashes into the eyes of the Turks who were thus blinded and had to run away. When a band of pirates from Tunisia attacked the city thirty years prior to that date, in 1624, Our Lady of the Reef was hurt "personally": the church was robbed and the icon struck by a bullet; the icon took revenge and the pirate "payed for that blasphemy with his head".[34]

Citizens of Perast celebrated the defense of their city in 1654 each May 15th as the feast of the Virgin of Perast. In this, as in other urban rituals, priests, artists, masters of ceremony, were united in creating an urban theatrical space. Other than visual aspects, this implied a sensory impact as well: sound, smell, movement (the peal of bells from the city churches, shots fired from fortresses and docked ships; preaching and singing, wreaths of flowers, everything in movement). This celebration was at once religious, theatrical, artistic, musical, and, on account of the feasts given on the occasion, also a gastronomical ritual. Thus, with both profane and religious spectacle accompanied by elaborate visual, auditory and other sensory effects, the city of Perast was transformed into a sort of theatre of the senses and the projection of ideal forms on the urban community.[35]

In the course of this, as well as other urban rituals, the holy image of the Virgin was touched, rosaries were pressed against it, as well as handkerchiefs and other personal belongings; it was kissed and washed with tears. In Baroque devotional life, during prayer or mass, sacral dramas and urban rituals, the state of lachrymosity, a public "drowning" in tears, was highly desirable. It was an attachment to a long established devotional tradition, a manifestation of the mercy of God, *donum lacrimarum*.[36] Baroque theologians reminded of the patristic texts by St. John Chrysostom, St. Gregory the Great, St. Athanasius of Alexandria, which point out that tears of penance have a purifying effect; as well as of texts of leading saints of the Catholic church, especially St. Dominic and St. Francis of

[29] The painting is ascribed to Lovro Dobričević, painter from Kotor: V. J. Đurić, *Ikona Gospe od Škrpjela*, Anali Filološkog fakulteta 7 (1967), 83–89. Contemporary analysis points toward the so-called *Majstor Gospe od Škrpjela* as the author of the painting: I. Prijatelj Pavičić, *U potrazi za izgubljenim slikarstvom. O majstoru Lovru iz Kotora i slikarstvu na prostoru od Dubrovnika do Kotora tijekom druge polovice XV. stoljeća*, Dubrovnik 2013, 126–137.

[30] About all the segments of the making of a cult of this image – the legend of its acheiropoiitos origins, arrival by sea from the East, and the choice of the sea in front of Perast as its home, as well as on the significance of this image and church in constructing the idea of the Bay of Kotor as the kingdom of the Virgin: Brajović, *U Bogorodičinom vrtu*, 184–211; eadem, *Marian piety as devotional and integrative system in the Bay of Kotor in the early modern period*, in: *Beyond the Adriatic sea*, 126–150.

[31] NAP XII, 5.

[32] About sight and touch as a definition of pilgrimage experience: G. Vikan, *Byzantine pilgrimage art*, Washington 2007, 5, 25. On the precise number of votive gifts, the manner of their production, workshops engaged in their making in the Bay and Venice: P. Pazzi, *Gli ex-voto d'argento del Santuario della Madonna dello Scarpello nelle Bocche di Càttaro per la prma volta esposti a pubblica universale curiosità*, Cattaro 2007. On votive gifts in Gospa od Škrpjela in the context of Marian piety in the Bay of Kotor: Brajović, *U Bogorodičinom vrtu*, 218–227.

[33] As attested by an abbot and chronicler from Perast, Andrija Balović, in his *How the citizens of Perast felt the assistance of Our Lady of the Reef through their history*, cf. *Proza baroka*, eds. G. Brajković. M. Milošević, Titograd 1987, 304–316.

[34] Citation from Balović's text: *Proza baroka*, 304. About the damage in the church: *Libro dela Fraternita della Madonna d'Scarpello da Perasto*, 57 (NAP).

[35] This, like other urban rituals, the city of Perast, as well as other cities of the Bay of Kotor, created after the model of those established in Venice: Brajović, *U Bogorodičinom vrtu*, 266-294. On Venetian rituals: E. Muir, *Civic ritual in renaissance Venice*, Princeton 1981. On Venice as a theatre of the senses: I. Fenlon, *Piazza San Marco. Theatre of the sense, market place of the world*, in: *Religion and the senses in early modern Europe*, eds. W. de Boer, C. Göttler, Leiden–Boston 2013, 331–362.

[36] J. Imorde, *Tasting God. The sweetness of crying in the Counter-Reformation*, in: *Religion and the senses in early modern Europe*, 257–272.

Assisi, whose eyes were "a fountain of tears" upon meditating the passions of Christ. St. Ignatius of Loyola, an exemplary figure of Catholic reform, in his *Spiritual diary*, points out in a number of places the power and importance of tears in devotional practice.[37] Andrija Zmajević ih his *Annales Ecclesiastici* emphasizes the Virgin's tears; both he and other authors from the Bay of Kotor stress the penitential and therapeutic potential of the Hodegetria, in front of whom one weeps. The fact that crying in public before the Virgin's icon or some other Marian presentation was a widespread phenomenon is attested by a considerable number of *Plačevi Gospe* (*Lamentations of Our Lady*) preserved in the Bay of Kotor. The preacher Ivan Antun Nenadić in his sacral dramas, and especially in the scene *The Presentation of the Virgin Mary with Jesus Christ Dead in Her Arms* calls on the audience to "wash the holy body with terrible tears".[38] Nenadić requires the act of crying; a lack of tears indicates a lack of virtue: "When you don't weep because of your lazy heart you are more impervious than a rock".

An icon created after the model of the Hodegetria of Constantinople, which swam the sea and made the reef in front of Perast her home, clad in a luxurious silver frame which reflected sun rays or candlelight, thus achieving an effect of radiance and an impression of malleability of the surface, accompanied by the sounds of sermons, songs, organs, in the service of the Eucharist, or in the course of urban festivals during which she was carried in processions – was observed, touched, doused with tears and covered with kisses. This multisensory experience on which Baroque piety insisted gave her the status of one of the most effective and fully realized icons of the Hodegetria in the Balkans and the broader Mediterranean world.

[37] I. de Loyola, *Duhovni dnevnik*, in: *Načela jezuita. Sveti Ignacije i družba Isusova*, 123–143.

[38] Nenadić, *Drame* 244.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Archival sources

NAP *Libro dela Fraternita della Madonna d'Scarpello da Perasto*, 57.

NAP XII, *Sermons from 17th to 19th century. PROP I/Fond XII.*

Literature

A cultural history of the denses in the Middle Ages, ed. R. Newhauser, London 2014.

Brajović S., *Marian piety as devotional and integrative system in the Bay of Kotor in the Early Modern period*, in: *Beyond the Adriatic sea. A plurality of identities and floating borders in visual culture*, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 126–150.

Brajović S., *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006.

Butyrskij M. N., *Vizantijskoe bogosluženie u ikony soglasno tipiku monastyrja Pantokratora 1136 goda*, in: *Čudotvornaja ikona v Vizantii i drevnej Rusi*, red. A. M. Lidov, Moskva 1996, 145–158.

Byzantine monastic foundation documents. A complete translation of the surviving founders' typika and testaments, eds. J. Thomas, A. C. Hero, with the assistance of G. Constable, Washington 2000.

Caseau B., *The senses in religion. Liturgy, devotion, and deprivation*, in: *A cultural history of the senses in the Middle Ages*, ed. R. Newhauser, London 2014, 89–110.

Congdon E., *Imperial commemoration and ritual in the Typikon of the Monastery of Christ Pantokrator*, REB 54 (1996) 161–199.

De Guibert J., Muzzi G., *La spiritualità della Compagnia di Gesù. Saggio storico*, Roma 1992.

De Loyola I., *Duhovne vježbe*, in: *Načela jezuita. Sveti Ignacije i družba Isusova*, eds. M. Tomić, B. Grubačić, Z. Đinđić, Beograd 1990.

Domentijan, *Život svetoga Simeona*, in: *Život Svetoga Save i Život Svetoga Simeona*, red. R. Marinković, Beograd 1988, 236–325.

Đurić V. J., *Ikona Gospe od Škrpjela*, Anali Filološkog fakulteta 7 (1967) 83–89.

Đurić V. J., *Mozaička ikona Bogorodice Odigitrije iz manastira Hilandara*, Zograf 1 (1966) 16–20.

Erdeljan J., *Izabrana mesta. Konstruisanje Novih Jerusalima kod pravoslavnih Slovena*, Beograd 2013.

Farlati D., *Illyricum sacrum. Episcopi Ascrivenses sive Catharenses* VI, Venezia 1800.

Fenlon I., *Piazza San Marco. Theatre of the sense, market place of the world*, in: *Religion and the senses in early modern Europe*, eds. W. de Boer, C. Göttler, Leiden–Boston 2013, 331–362.

Freedberg D., *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1989.

Hahn C., *Visio Dei. Changes in medieval visuality*, in: *Visuality before and beyond the Renaissance. Seeing as others saw*, ed. R. S. Nelson, Cambridge 2000, 169–196.

Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005.

Imorde J., *Tasting God. The sweetness of crying in the Counter-Reformation*, in: *Religion and the senses in early modern Europe*, eds. W. de Boer, C. Göttler, Leiden–Boston 2012, 257–272.

Jungman J. A., *The mass of the Roman rite. Its origins and development (Missarum Sollemnia)*, II. Westminster (Md.) 1986.

Kessler H. L., Zacharias J., *Rome 1300. On the path of the pilgrim*, New Haven 2000.

Lidov A., *The flying Hodegetria. The miraculous icon as bearer of sacred space*, in: *The miraculous image in the late Middle Ages and Renaissance*, eds. E. Thunø, G. Wolf, Rome 2004, 273–304.

Maguire H., *The icons of their bodies. Saints and their images in Byzantium*, Princeton 1996.

Majorana B., *Governo del corpo, governo dell'anima: attori e spettatori nel teatro italiano del XVII secolo*, in: *Disciplina dell'anima, disciplina del corpo e disciplina della società tra medioevo ed età moderna*, ed. P. Prodi, Bologna 1994, 437–490.

Muir E., *Civic ritual in Renaissance Venice*, Princeton 1981.

Nenadić I.A., *Drame*, priredio R. Rotković, *Književnost Crne Gore od XII do XIX vijeka*, Cetinje 1996.

Nenadić I. A., *Nauk Kerstjanski*, Venezia 1768.

Pazzi P., *Gli ex-voto d'argento del Santuario della Madonna dello Scarpello nelle Bocche di Càttaro per la prma volta esposti a pubblica universal curiosità*, Cattaro 2007.

Pentcheva B. V., *Icons and power. The Mother of God in Byzantium*, University Park 2006.

Pentcheva B. V., *The activated Icon. The Hodegetria procession and Mary's eisodos*, in: *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, ed. M. Vassilaki, Aldershot 2005, 195–207.

Pentcheva B. V., *The performative icon*, The Art Bulletin 88/4 (2006) 631–655.

Pentcheva B. V., *The sensual icon. Space, ritual, and thesSenses in Byzantium*, University Park 2010.

Prijatelj Pavičić I., *U potrazi za izgubljenim slikarstvom. O majstoru Lovru iz Kotora i slikarstvu na prostoru od Dubrovnika do Kotora tijekom druge polovice XV. stoljeća*, Dubrovnik 2013.

Proza baroka, eds. G. Brajković. M. Milošević, Titograd 1987.

Stanković V., *Komnini u Carigradu. Evolucija jedne vladarske porodice*, Beograd 2006.

Stefan Prvovenčani. Život svetog Simeona, in: *Sabrani spisi*, ed. Lj. Juhas-Georgievska, Beograd 1988, 61–101.

Sveti Sava. Žitije Svetoga Simeona Nemanje, in: *Sabrani spisi*, ed. D. Bogdanović, Beograd 1986, 95–119.

Teodosije. Žitije Svetog Save, in: *Žitija*, ed. D. Bogdanović, Beograd 1988, 99–261.

The canons and decrees of the Council of Trent, ed. H. J. Schroeder, Rockford 1978.

The cult of the Mother of God in Byzantium. Texts and images, eds. L. Brubaker, M. B. Cunningham, Aldershot 2011.

The miraculous image in the late Middle Ages and the Renaissance. Papers from a conference held at the Academia di Danimarca in collaboration with the Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte), eds. E. Thunø, G. Wolf, Rome 2004.

The Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine art, ed. M. Vassilaki, Athens–Milan 2000.

Todić B., *Freske XIII veka u paraklisu na pirgu sv. Georgija u Hilandaru*, Hilandaski zbornik 9 (1997) 35–73.

Todić B., *Slikarstvo XIII veka*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 215–220.

Ulčar M., *Sensations of the glorious head. Veneration of the Saint Tryphon's reliquary through the liturgical year*, in: *Beyond the Adriatic sea. A plurality of identities and floating borders in visual culture*, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 151–172.

Vikan G., *Byzantine pilgrimage art*, Washington 2007.

Wandel L. P., *The eucharist in the Reformation. Incarnation and liturgy*, Cambridge 2006.

Zmajević A., *Ljetopis crkovni*, II, red. M. Pižurica, Cetinje 1996 (Književnost Crne Gore od XII do XIX vijeka, 8).

Молитва чулима. Примери поштовања икона и чулног искуства са средњовековног и раног модерног Балкана

Саша Брајовић, Јелена Ердељан

У тексту се изучавају начини поштовања двеју Богородичиних светих слика – средњовековне мозаичке иконе из манастира Хиландара и ренесансне иконе на дасци из цркве Госпе од Шкрпјела у Боки которској. Иако су те Богородице Одигитрије настале у различитим временским, просторним, културним, конфесионалним и литургијским оквирима, њихова сродност исказује се у стилу, иконографији, функцији и, нарочито, у начину на који су штоване. Однос према њима, пажљиво реконструисан на основу извора, указује на истоврсност рецепције и венерације светих слика током средњег века и раног модерног доба у медитеранско-балканској сфери. Начин на који су „посматране“ очима, али и свим другим чулима, утемељен је у традиционалном хришћанском, пре свега византијском маниру штовања светих слика, који почива на сензорном искуству светости. Визуелно искуство обе Богородичине иконе било је неразлучиво од хаптичког и аудитивног. Такво мултисензорно искуство светих слика имало је подршку у теолошкој литератури од Оригена до светог Игнација Лојолског, у литургијској пракси и популарној побожности. Симултано чулно искуство које је производило осећање истинске комуникације с божанским било је стожер око којег су се обе Богородичине иконе градиле као окоснице својих религиозних, социјалних и политичких ентитета и постајале многопоштовани објекти приватне побожности и перформативних јавних ритуала. Начин венерације светих Богородичиних слика у различитим миљеима – манастирском и урбаном, православном и католичком, средњовековном и нововековном – указује на интензивну религиозну и културну диманику Балкана, у овом случају обједињеног старим хришћанским концептом молитве чулима.

Представе светих монаха у западном травеју Богородичине цркве у Студеници*

Милош Живковић**

Византолошки институт САНУ, Београд

UDC 75.041:271.22-788-055.1
75.046.3:75.025.4](497.11 Studenica)»1568»
DOI 10.2298/ZOG1539065Z
Оригиналан научни рад

Расправа је посвећена фигурама светих монаха у западном травеју Богородичине цркве у Студеници, насликаним приликом обнове оригиналног живописа 1568. године. У раду се утврђује идентитет појединих раније погрешно препознатих светитеља, као и оних који у ранијим истраживањима нису били запажени. Пажња је такође посвећена проблему заснованости избора монашких представа о којима је реч у првобитном иконографском програму. Резултати истраживања потврђују одавно изнету претпоставку по којој је приликом обнове фресака студеничког католикона у највећој мери поштован затечени сликани програм. На примеру представа светих монаха у западном травеју може се, међутим, закључити и да су у појединим случајевима обновитељи сликарства одступили од првобитног иконографског програма. Они су, по свему судећи, приликом одабира нових светачких фигура користили месецослов.

Кључне речи: манастир Студеница, српска средњовековна уметност, иконографија, свети монаси, свети Јевтимије Нови Солунски.

The study is dedicated to the figures of holy monks in the west bay of the Church of the Virgin in Studenica, painted during the restoration of the original murals in 1568. The paper seeks to establish the identity of some saints who were previously incorrectly identified, as well as the identity of those who were unobserved in previous studies. It also discusses to what extent the choice of holy monks to be depicted was determined by the original iconographic program. The research results confirm the hypothesis that has for long been present in scholarly literature; according to it, during the restoration of frescoes in the Studenica katholikon, the painters largely repeated the original painted program. Nevertheless, judging by the example of the holy monks depicted in west bay, it may be concluded that in some cases they departed from the original iconographic program. In selecting new saints to be depicted they must have relied on the Menologion.

Keywords: Studenica monastery, Serbian medieval art, iconography, saint monks, St. Euthymius the New of Thessaloniki

Сл. 1. Студеница, јужни зид западног травеја (према М. Чанак-Медић и Б. Тодићу)
Fig. 1. Studenica, southern wall of the western bay (after M. Čanak-Medić and B. Todić)

Добро је познато с колико је пажње и промишљености уобличен тематски програм живописа западног травеја Богородичине цркве у Студеници. Један од смисаоних стожера те сликане целине, то јест референтна тачка осмишљавања њених особених тематских нагласака и програмских нијанси, била је ктиторска композиција на јужном зиду, насликана изнад гроба оснивача манастира Симеона Немање (сл. 1).[1]

* Текст је написан у оквиру рада на пројекту *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* (ев. бр. 177032), који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Сажета верзија рада прочитана је као реферат на *Шестој националној конференцији византолога*, одржаној од 18. до 21. јуна 2015. године у Београду.

** milos.zivkovic@vi.sanu.ac.rs

[1] За библиографију радова о тој фреско-целини cf. Б. Тодић, *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 35, n. 1. Када је реч о односу ктиторске композиције и других делова сликаног програма западног травеја,

Колико значајна као прототип за потоње донаторске слике српских владара, толико је поменута фреска, пресликана у XVI веку приликом обнове живописа, у понечему и прилично необична. Ако се занемаре недоумице у вези са избором и распоредом појединих фигура које не припадају основном језгру композиције,[2] највећу пажњу на тој „сцени“ побуђује особено иконографско обличје главног протагонисте. Већ су први истраживачи запазили да је Симеон Немања представљен у монашкој одежди, а да на глави има владарску круну.[3] Превладавало је – како су изучавања напредовала – уверење да је реч о решењу поновљеном са слоја живописа из 1208/1209. године, с том разликом што је на оригиналној представи монах Симеон, потоњи светитељ,[4] био приказан с венцем типа *сшемашоīириона*, а не с куполастом круном, као на обновљеној фресци. Студеничком архимандриту Сави, који се бринуо о осликавању манастирског католикона, приписана је улога творца поменутог иконографског решења. „Стављајући“ владарски венац на главу великосхимника Симеона, његов син и хиландарски сабрат саобразио је очев лик обличју легендарног индијског принца Јоасафа, с којим је Симеон упоређиван и у хагиографским и прославним саставима. Такво образложење уверљивије је утолико што је Јоасафова представа, уз фигуру његовог оца Варлаама, украсила зидне површине у непосредној близини игуманског и владарског престола у поткуполном простору Богородичине цркве.[5]

Ако је наведено тумачење исправно, то заправо значи да је исказана посебна брига око тога да посматрачу најстаријих студеничких фресака већ приликом погледа на портрет ктитора постане јасна важност монашког етоса. Осим особеним иконографским средствима, глорификација Симеоновог подвижничког лика остварена је и у оквиру шире програмске замисли – нарочитим избором и распоредом околних монашких фигура или ликова праузора аскетског пута приближавања Богу. У западни травеј је, наиме, смештен приличан број представа светих монаха, које се надовезују на фигуре најславнијих подвижника – Антонија, Јевтимија Великог, Арсенија, Илариона, Стефана Новог итд. – насликане на бочним зидовима и пиластрима поткуполног простора.[6] Верује се да у суптилно истакнутој вези с ктиторском композицијом треба посматрати представу светог Јована Крститеља на чеоној страни северозападног пиластра и представу светог Саве Освећеног на југоисточном пиластру, постављену наспрам Претечиног лика. Такво програмско решење лако је разумљиво ако се зна да су оба светитеља, како сведоче писани извори, била својеврсни аскетски узори Саве Српског. Додатан разлог за сагледавање њихових ликова у контексту сликаног програма око ктиторовог гроба представљају натписи изразито есхатолошког карактера на свицима које држе у рукама.[7] За разлику од две поменуте, остале монашке представе у западном травеју припадају слоју из 1568. године. Изгледа, међутим, да не треба превише сумњати у то да су оне на истим местима биле насликане и првобитно. Претпоставља се тако да је лик светог Атанасија Атонског (сл. 2), утемељивача светогорског општежитељног монаштва, насликан поред фигуре светог Саве Освећеног, заузео место у непосредној близини ктиторске композиције како би се успоставила његова што непосреднија програмска веза с ликом Симеона Немање.[8] Постоји и основ за помисао да фигура светог Јована Лествичника,[9] приказана са супротне стране ктиторске композиције – на западном зиду западног травеја – „делује“ у идејном додиру с представом оснивача Студенице. Таква претпоставка заснива се на чињеници да је метафорика лествице славног синајског игумана имала извесног значаја за потоње уобличавање Симеоновог светитељског лика.[10] Коначно, ако би се према тума-

---

одавно је уочено да су монументалне сцене Великих празника, пресликане са оригиналног слоја живописа приликом његове обнове 1568. године, с њом у непосредној идејној вези. За последњи осврт на ту проблематику, са свом старијом литературом, cf. Д. Војводић, *Студенички īроб свешоī Симеона Срīскоī*, in: *Владар, монах и свешишељ. Сшефан Немања – ūреūодобни Симеон Мирошочиви и срīска историја и кулшура (1113–1216)*, у штампи. Веза између ктиторске композиције и појединачних светитељских фигура биће предочена у даљем тексту.

[2] За расправу о фигурама светог Саве и Стефана Дечанског, представљеним на потрбушју лука нише у којој је композиција насликана, cf. Тодић, *Кшишорска комīозиција*, 35–45 (са свом старијом литературом).

[3] В. Р. Петковић, *Ликови кшишора у сшарим црквама срīским*, Нова искра, год. 10, бр. 10 (1911) 302.

[4] Симеон 1208/1209. није могао бити означен као *свеши*. Таква ознака у легенди портрета свакако је инвенција обновитеља сликарства, cf. Тодић, *Кшишорска комīозиција*, 40,

[5] О свему детаљније cf. V. J. Djurić, «*Le nouveau Joasaph*», CA 33 (1985) 99–109; И. М. Ђорђевић, *Свеши Симеон Немања као нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 159–166 (= idem, *Сшудије срīске средњовековне умешносши*, Београд 2008, 425–435); Тодић, *Кшишорска комīозиција*, 40; В. Ј. Ђурић, *Иконоīрафска ūохвала свешом Симеону Немањи у Сшуденици*, in: *Сшефан Немања – свеши Симеон Мирошочиви. Исшорија и ūредање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 274–275; B. Cvetković, *The Painted Programs in Thirteenth-Century Serbia: Structure, Themes, and Accents*, in: *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, eds. F. Joubert, J. P. Caillet, Paris 2012, 158.

[6] За распоред тих монашких фигура cf. Р. Николић, *Конзервашорски заūис о живоūису свешоī Саве у Боīородичиној цркви манасшира Сшуденице. II део*, Саопштења 19 (1987) 74, 75 (сх. 1, бр. 25–28, 44), 76 (сх. 2, бр. 25–28, 44, 48); S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011, 270 (с литературом).

[7] В. Ј. Ђурић, *Свеши Сава и сликарсшво њеīовоī доба*, in: *Сава Немањић – свеши Сава. Исшорија и ūредање*, ed. В. Ђурић, Београд 1979, 248; И. М. Ђорђевић, *Предсшава свешоī Саве Јерусалимскоī у сшуденичкој Боīородичиној цркви*, in: *Сшуденица у црквеном живошу и исшорији срīскоī народа*, Београд 1987, 171–182 (= idem, *Сшудије срīске средњовековне умешносши*, 171–182); Д. Поповић, *Срīски владарски īроб у средњем веку*, Београд 1992, 35; М. Радујко, *Траīови ūресшола великоī жуūана Сшефана Немањића и фреско-украс īлавне цркве манасшира Сшуденице*, Зограф 36 (2012) 59–61.

[8] Поповић, *Срīски владарски īроб*, 36. Симеон Немања се у пратњи сина поклонио гробу Атанасија Атонског приликом боравка у Великој лаври, cf. Б. Миљковић, *Жишија свешоī Саве као извори за исшорију средњовековне умешносши*, Београд 2008, 78.

[9] О иконографији тог синајског аскете и његовим представама у монументалном сликарству насталим пре првог осликавања Студенице cf. Tomeković, *Saints ermites et moines*, 47, 276, 286, 292, 293 (са одговарајућом литературом).

[10] О томе сведоче сам почетак Савине *Службе свешом Симеону*: „Преподобни оче, добру нађе лествицу којом узиђе на висину“ (*Свеши Сава. Сабрана дела*, ed. Т. Јовановић, Београд 1998, 195), као и редови из *Жишија свешоī Симеона* Стефана Првовенчаног: „Радуј се лествице, која узводиш чеда и људе своје под небесне кровове и настањујеш на ливади духовној“ (*Сшефан Првовенчани. Сабрана дела*, ed. Љ. Јухас-Георгиевска, Т. Јовановић,

Сл. 2. Свети Атанасије Атонски
Fig. 2. St. Athanasius of Athos

чењима појединих поменутих фигура ипак морала задржати извесна резерва,[11] онда се ликови Симеона и Алимпија, двојице светих столпника, насликани на јужном зиду травеја – са страна нише у коју су смештени гроб ктитора и његова надгробна слика – могу без превелике сумње посматрати у назначеном интерпретативном кључу. Симеон Столпник не само што је био имењак Симеона Српског већ су и приликом писања службе новопроизведеном српском светитељу коришћена поједина места из службе славном светом стилиту.[12]

Као што је сажето и ефектно запажено, избором светитељских фигура у западном травеју и њиховим нарочитим распоредом „Сава је прослављао свог оца, али не његов владарски, већ духовни и монашки лик".[13] Уверени у исправност цитираног исказа, покушаћемо – задржавајући у начелу на њему заснован приступ разумевању сликаног програма западног травеја Богородичине цркве – да допунимо истраживања тог сегмента студеничког живописа. То се данас може учинити разматрањем неколико помало занемарених монашких представа.

***

Прва фигура којој вреди посветити пажњу насликана је на западној страни југозападног пиластра, изнад поменутог лика светог Атанасија Атонског. Реч је о представи светог Теоктиста, о чему сведочи пратећи натпис: ϲ(вє)ты | ѳєωк(ь)тн/сть.[14] Светитељ је приказан као човек средњих година, проседе косе која сеже до иза ушију и кратке зашиљене браде, с нешто више седих власи. Он придржава затворен бели свитак обема рукама, а само је десна откривена. Одевен је у мандију окер боје, привезану испод браде и на бедрима, испод које носи светло-љубичасту расу с тамноплавим великосхимничким аналавом (сл. 3).

Свети Теоктист је био један од утемељивача палестинске традиције отшелничког монаштва. Подвизавао се с другим знаменитим пиониром пустињачке ас-

---

Београд 1999, 97). Cf. Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Ђурић, *Иконографска похвала*, 276 (где се сматра да је „сликар Лонгин" одабрао фигуру Јована Лествичника, као и остале фигуре монаха насликане 1568); Д. Поповић, *О настанку култа светог Симеона*, in: eadem, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 57. Још је, додајмо раније запаженим местима, упечатљивија епизода из житија што га је написао Првовенчани, а у којој су, пре описа његове болести и смрти, цео монашки подвиг и земаљски живот светог Симеона доведени у непосредну зависност од упутстава из *Лествице*: „Унапред је сликајући, Климакс Јован говораше: Пењите се, браћо и оци! На њу се Свети непостидно ступивши, хитао је да иде ка Ономе који га зове" (*Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, 69).

[11] У то да свети Атанасије Атонски „наглашава повезаност Светог Симеона и Светог Саве за Свету Гору, основно место њиховог монашког уздизања" веровао је и В. Ј. Ђурић, *Иконографска похвала*, 275. Угледни истраживач је, међутим, сматрао да постојање фигуре оснивача Велике лавре на првобитном слоју „није никако извесно, јер је он тек у XIV веку ушао у програм сликарства српских цркава" (*ibid.*). Резервисаност В. Ј. Ђурића била је оправдана. Најстарија српска представа светог Атанасија Атонског у наосу храма насликана је тек у Светом Никити код Скопља (после 1321). То је објашњиво чињеницом да је реч о метохијској цркви манастира Хиландара, cf. М. Марковић, *Свети Никита код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015, 104, 190 и слика на претходној страни; idem, *Хиландар и живопис у црквама његових метоха – пример Светог Никите код Скопља*, Ниш и Византија 4 (2006) 290, сл. 9. Такође, када би се прихватила могућност да је Атанасије Атонски био насликан у Богородичиној цркви и 1208/1209, то би била најстарија његова представа у зидном сликарству уопште. Међу поуздано идентификованим примерима хронолошко првенство припада лику оснивача Велике лавре из цркве Светог Јована Богослова у Верији, из средине XIII века (M. Michaïlidis, *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Théologien à Veria*, in: *Actes du XV*[e] *CIÉB, II B*, Athènes 1981, 479), а од старијих представа познате су само оне из илустрованих рукописа, cf. G. Galavaris, *The Portraits of St. Athanasius of Athos*, Byzantine Studies / Études byzantine 5/1–2 (1978) 96–123; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 53, n. 206. Ипак, то и даље не значи да је веровање у постојање студеничке представе Атанасија Атонског на оригиналном слоју лишено сваког основа, cf. n. 20 infra.

[12] Dj. Sp. Radojičić, *Jedna pozajmica u najstarijoj srpskoj crkvenoj pesmi (u Savinoj Službi Simeonu Nemanji)*, Slovo 6–8 (1957) 231–235; И. М. Ђорђевић, *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982) 45, 46–50 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, 68, 69–74); Поповић, *Српски владарски гроб*, 36; Тодић, *Ктиторска композиција*, 40.

[13] Поповић, *Српски владарски гроб*, 37.

[14] В. Р. Петковић, *Манастир Студеница*, Београд 1924, 49; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 1557–1614*, Нови Сад 1965, 168; Николић, *Конзерваторски запис II*, 78 (сх. 2, југозападни пиластар, бр. 57); Ђурић, *Иконографска похвала*, 268.

Сл. 3. Свеши Теокшисш
Fig. 3. St. Theoctistus

кезе – светим Јевтимијем Великим. Око пећинске цркве из времена поменуте двојице саграђен је у каснијим временима манастир Теоктист.[15] У том палестинском светилишту прве године свог монашког живота (469–473) провео је и трећи великан међу подвижницима Свете земље – свети Сава Јерусалимски (Освећени).[16]

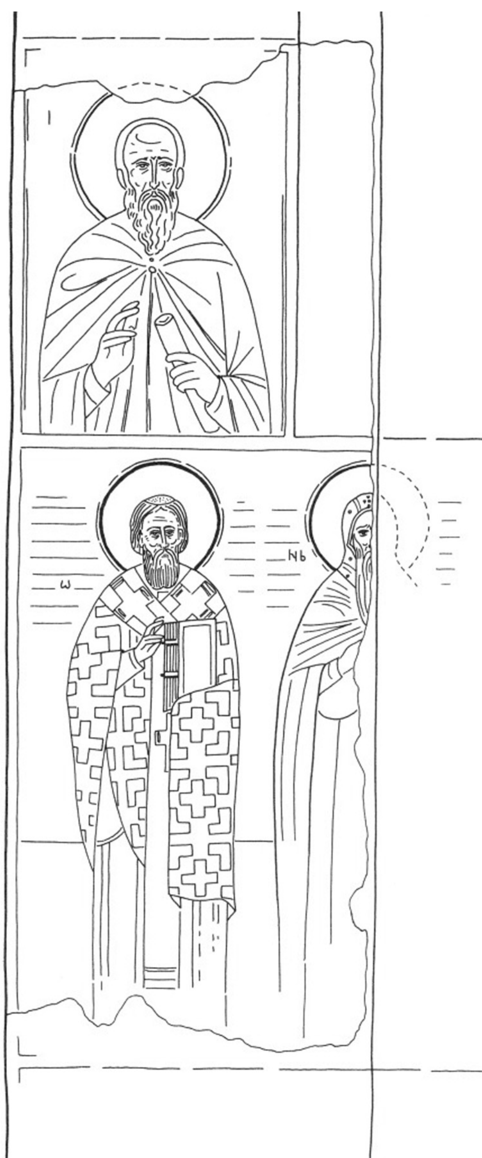
Последњи наведени податак прилично је знаковит за разматрање студеничке представе светог Теоктиста. Запажа се, наиме, да је његова фигура насликана у непосредној близини представе Саве Освећеног – заправо на истом пиластру, истина не на истој страни и у истој зони. Већ је то релевантан аргумент, иако само *ex silentio*, за претпоставку да је Теоктистова представа на истом месту стајала и првобитно. Мање је вероватно да је повезаност двају монашких ликова могла да буде резултат замисли сликарâ обновитеља и њихових саветодаваца.[17] С друге стране, таква замисао може се лако приписати архимандриту Сави. Као што је био заслужан за одабир представе Саве Јерусалимског и места на којем се она нашла, тако је студенички архимандрит могао да се постара и за то да се у близини поменутог светитеља наслика фигура његовог својеврсног претходника и оснивача манастира у којем се подвизавао неко време. У претпоставку да је фигура светог Теоктиста 1568. године насликана на основу оне из 1208/1209. снажно нас, надаље, уверава и одговарајуће програмско решење из католикона манастира Милешеве. У тој цркви, чији је тематски програм у многим појединостима такође осмислио Сава, свети Теоктист је добио веома истакнуто место. Он је приказан у виду монументалног попрсја у другој зони источног зида припрате, дакле управо изнад портретâ архиепископа Саве и светог Симеона (сл. 4).[18] Светитељева физиономија на студеничкој представи веома је слична оној милешевској. Исти-

[15] О преподобном Теоктисту cf. Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока II, Святой Восток*, Москва 1876, 232–233; Ј. Поповић, *Жишија свеших за сейшембар*, Београд 1976, 71–72; Јеромонах Хризостом Столић, *Православни свешачник* I, Београд 1988, 19; о манастиру који је по њему добио име cf. Y. Hirschfeld, *The Judean desert monasteries in the Byzantine period*, New Haven – London 1992, 12, 34–36, 117–118, 121–124 et passim; J. Patrich, *Sabas, leader of Palestinian monasticism. A comparative study in Eastern Monasticism, fourth to seventh centuries*, Washington 1995, 162–163 et passim; H. Goldfus, B. Arubas, E. Alliata, *The monastery of St. Theoctistus (Deir Muqallik)*, Liber Annuus 45 (1995) 247–292; М. Марковић, *Прво йушовање свешоī Саве у Палесшину и њеīов значај за срйску средњовековну умешносш*, Београд 2009, 248–249, сл. 91 (са широм литературом).

[16] Пећина у којој је боравио налазила се изван манастира, на високој литици, cf. Patrich, *Sabas*, 41–42.

[17] Ово утолико мање што је палестински подвижник ретко сликан у српским храмовима после обнове Пећке патријаршије. Cf., рецимо, представу „Теоктиста Постника" у Светој Тројици пљеваљској: С. Петковић, *Манасшир Свеша Тројица у Пљевљима*, Пљевља 2008², 141 (бр. 27).

[18] С. Радојчић, *Милешева*, Београд 1963, 20; S. Tomeković, *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у исшорији срйскоī народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 53, n. 19, fig. 1; Б. Живковић, *Милешева. Цршежи фресака*, Београд 1992, 36; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 262; Б. Цветковић, *Свеши Сава и йроīрам живойиса у Милешеви: йрилози исшраживању*, in: *Осам векова Милешеве* I, ed. П. Влаховић et al., Манастир Милешева 2013, 314–317. Истраживачи милешевске представе светог Теоктиста нису показали занимање за његову фигуру из студеничког католикона.



Сл. 4. Милешева, свети Теоктист, архиепископ српски Сава, свети Симеон Српски (цртеж Б. Живковића)
Fig. 4. Mileševa, St. Theoctistus, archbishop Sava of Serbia, St. Simeon of Serbia (drawing by B. Živković)

на, у Немањиној задужбини палестински подвижник насликан је с нешто мање седих власи него у гробној цркви краља Владислава и светог Саве, а његова брада није коврџава. Реч је, дакако, о сасвим незнатним разликама. Њима насупрот, две фреске приближава и то што је свети Теоктист на обема приказан са затвореним ротулусом – у Милешеви га држи у левој шаци, а у Студеници придржава обема рукама. Ако се свему наведеном дода и податак да је на зидовима српских средњовековних храмова сачувано још неколико представа светог Теоктиста,[19] онда се може доста поуздано претпоставити да је његов студенички лик приликом обнове 1568. пресликан са оригиналног слоја живописа.[20] Занимљиво је, у светлости такве претпоставке, то што је Сава Српски двадесетак година касније, тада већ као поглавар аутокефалне Српске цркве, можда био у прилици да се непосредније упозна с култом светог Теоктиста, на самом његовом извору. Постоји, наиме, могућност да је први српски архиепископ приликом свог првог ходочашћа посетио у Палестини поменути манастир Теоктист, пошто се та светиња налазила на путу између Велике лавре Саве Освећеног и Лавре светог Јевтимија, у којима је Сава засигурно боравио.[21]

***

На западној страни јужног зида западног травеја, у другој зони, изнад лика светог Алимпија Столпника, насликана је још једна монашка фигура.[22] У досадашњим истраживањима тај светитељ није идентификован.[23] У питању је фронтална стојећа представа монаха који у десној руци држи крст, а левом чини молитвени гест. Одевен је у маслинасто-окерну расу, тамноплав аналав и светло-црвену мандију, а на глави има тамноплав кукул. Приказан је као човек средњих година, чија је кратка и зашиљена брада прошарана седим власима (сл. 5 и 6). Пратећи натпис, иако делимично оштећен, може се лако прочитати. На основу њега закључује се да је реч о светом Јевтимију Новом – с(ве)тын єѵтнмие / нови (сл. 7).

Читање натписа само је почетни корак ка потпуној идентификацији светог монаха о коме је реч. Таквом легендом могла су у српским храмовима бити означена двојица светитеља. О томе сведоче две представе истоимених светих монаха у Менологу Пећке патријаршије, који је иста група мајстора насликала

[19] Светитељ је насликан у Светим апостолима у Пећкој патријаршији, на слоју сликарства из средине XIV века [Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи*, ЗЛУМС 16 (1980) 95; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1991, 212], у припрати католикона Хиландара, где су, на обновљеном слоју, сачуване две његове представе [W. T. Hostetter, *In the Heart of Hilandar*, Belgrade 1998 (CD-ROM); М. Марковић, *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 232; Ν. Τούτος, Γ. Φουστέρης, *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος–17ος αιώνας*, Αθήνα 2010, 188–189, σχ. 5.1.5 (no. 89, 193)], а приказан је, изгледа, и у дечанском Менологу, са учитељем Јевтимијем Великим (С. Кесић-Ристић, Д. Војводић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 378). За остале представе светог Теоктиста у храмовима византијског света, не нарочито бројне, cf. N. Chadzidakis, *Hosios Loukas*, Athens 1997, 22 (no. 132), fig. 37; *Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton*, ed. E. Tsigaridas, Thessaloniki 2003, 36, fig. 134; В. Д. Сарабьянов, *Программа монашеских изображений в росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря*, in: *Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова*, ed. М. А. Орлова, Москва 2008, 79, илл. 14, 20. Cf. и штуро упутство о светитељевом изгледу у *Ерминији Дионисија из Фурне*: М. Медић, *Стари сликарски приручници III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне*, Београд 2005, 416/417 [„црне густе браде (μαυροφουντογένης)“].

[20] Наведена претпоставка – чини нам се, веома поуздана – могла би да послужи и у расправи поводом сумњи у првобитно постојање фигуре светог Атанасија Атонског (cf. n. 11 supra), насликане испод представе светог Теоктиста. Уколико је палестински подвижник био насликан на истом месту и на најстаријем слоју, то оснажује могућност да је исто тако било и с представом оснивача Велике лавре.

[21] Марковић, *Прво путовање*, 63, n. 265.

[22] Позиција фигуре поменутог монаха најбоље се види на репродукцији објављеној у: М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Студеница*, Нови Сад 2011, сл. 59.

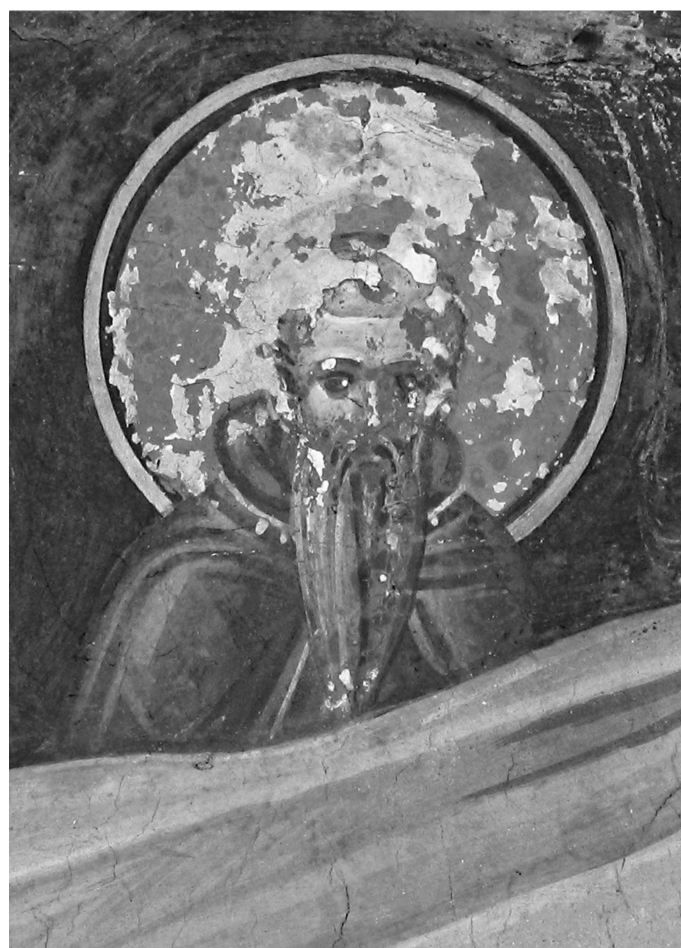
[23] Малобројни истраживачи који су обратили пажњу на ту фреску наводе да је у питању представа непознатог светитеља, cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Николић, *Конзерваторски запис II*, 75, сх. 2 (бр. 69).

Сл. 5. Свети Јевтимије Нови
Fig. 5. St. Euthymius the New

С҃ТЫИ ЄѴТИМІЄ НОВИ

Сл. 7. Натпис уз представу светог Јевтимија Новог (цртеж Маријане Марковић)
Fig. 7. The inscription accompanying the image of St. Euthymius the New (drawing by Marijana Marković)

Сл. 6. Свети Јевтимије Нови, детаљ сл. 5.
Fig. 6. St. Euthymius the New, a detail of fig. 5.



Сл. 8. Пећка патријаршија, Менолог, свети Јевтимије Нови Солунски
Fig. 8. Patriarchate of Peć, Menologion, St. Euthymius the New of Thessaloniki

три године раније.[24] Први Јевтимије Нови из пећког календара насликан је у оквиру приказа светитељâ чија је памјат 15. октобра.[25] Представљен је у попрсју, а одевен у хаљину, огртач и кукул који не покрива главу, већ је спуштен на рамена. Изгледа као проћелав средовечан човек, прилично дуге смеђе браде, проткане дебелим седим власима (сл. 8). У оквиру календарске илустрације за 4. јануар[26] насликан је монах који му је по физиономији доста сличан, у идентичној одећи. Међутим, тај подвижник, приказан с крстом у десној руци и левице подигнуте испред тела, има мало више косе од претходника. Уз то, она је, као и његова краћа брада, нешто бећа (сл. 9).

[24] За датовање сликарства пећке припрате cf. С. Петковић, *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–65.

[25] П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 364.

[26] *Ibid*., 368.

Сл. 9. Пећка патријаршија, Менолог, свети Јевтимије Нови Цариградски
Fig. 9. Patriarchate of Peć, Menologion, St. Euthymius the New of Constantinople

Сл. 10. Манастир Свете Тројице у Пљевљима, свети Јевтимије Нови Солунски
Fig. 10. Holy Trinity monastery in Pljevlja, St. Euthymius the New of Thessaloniki

Осим у пећком календару, светитељ истог имена и епитета насликан је и у припрати цркве манастира Свете Тројице у Пљевљима (1592/1593), у највишем регистру југозападног пиластра.[27] Приказан је у попрсју, како десном руком благосиља, а у левој држи свитак; његова оштра коса и брада готово су сасвим беле (сл. 10). Коначно, лик светог Јевтимија Новог који се слави 15. октобра насликан је, више од века касније (1718), и у Менологу цркве Светог Николе у Пелинову. Ту је приказан као средовечан човек смеђе косе и браде, у црвеној раси, преко које носи плаву мандију (сл. 11).[28]

Потрагу за идентитетом „светог Јевтимија Новог" сликаног у српским храмовима најбоље је започети од поменутих менолошких ликова, будући да су уз њих сачувана и недвосмислена сведочанства у виду датума прослављања. Први светитељ из пећког Менолога и одговарајући лик из Пелинова насликани су, како је речено, у оквиру календарске илустрације за 15. октобар.[29] На основу тог податка лако се закључује који је свети монах у питању. Реч је о светом Јевтимију Новом „Солунском".[30]

Тај светитељ припада малобројној групи најстаријих по имену познатих светогорских подвижника. Јевтимије је на Атону, уз извесне прекиде, боравио између 859. и 866, као и приликом посете 898, нешто пре упокојења. На Свету гору пристигао је у достојанству великосхимника, које је стекао у киновији на витинијском Олимпу, где је провео целих петнаест година. Његов атонски монашки живот био је отшелнички – подвизавао се сâм или са сабратом Јосифом,

[27] Петковић, *Манастир Света Тројица*, 141, таб. III, бр. 37, црт. бр. 4 у схемама живописа.

[28] П. Мијовић, *Бококоторска сликарска школа XVII–XIX вијека. I. Зограф даскал Димитрије*, Титоград 1960, 50; idem, *Менолог*, 378. Представа светог Јевтимија – с(вєт)ы єфѳїмнє – постоји и у манастиру Ломници (1607/1608). У питању је светитељ дугачке седе браде, сличне оној на лику светог Јевтимија Великог у истом храму. Cf. Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999, 88, 132, сл. 29, где је светитељево име погрешно прочитано. Пошто је одевен у бео фелон и држи књигу, то је свакако свештеномученик Јевтимије (26. децембар). Дионисијева ерминија о његовом лику саопштава следеће: „Свештеномученик Јефтимије, тучен говеђим жилама, издахнуо после осам дана. Стар" (Медић, *Стари сликарски приручници* III, 490/491). Заправо, реч је о епископу Сарда, пострадалом 851. у прогону иконофила за време Лава V и Теофила, cf. *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902, col. 345; *Bibliotheca hagiographica graeca* I, Bruxelles 1957^3, 205; III, 27–28; *Православная энциклопедия* XVII, Москва 2008, 397–398.

[29] Мијовић, *Менолог*, 364, 378.

[30] Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока* II, 274; J. Поповић, *Житија светих за октобар*, Београд 1977, 304–312; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 246.

Сл. 11. Црква Свеш̄ог Николе у Пелинову, Менолог̄, свеш̄и Јевш̄имије Нови Солунски
Fig. 11. St. Nicholas in Pelinovo, Menologion, St. Euthymius the New of Thessalonik

иако је с временом стекао известан број следбеника. Ипак, неколико година по напуштању Свете горе Јевтимије је монашке дане поново проводио у општежићу, као и раније на Олимпу. Он је обновио цркву Светог Андреје код села Перистере, у близини Солуна, и ту је основао манастир 870/871. године, а установио је и мању монашку заједницу у месту Врастаму на Халкидици. Неколико месеци после Јевтимијевог упокојења на Острву светих (15. октобра 898) његове мошти пренете су у Солун (13. јануара 899), да би, из-

Сл. 12. Манасш̄ир Велика лавра, Менолог̄, свеш̄и Јевш̄имије Нови Солунски (фош̄о: Ј. Фусш̄ерис)
Fig. 12. Great Lavra, Mt. Athos, Menologion, St. Euthymius the New of Thessaloniki (photo: G. Fousteris)

гледа, потом биле похрањене у католикону манастира Светог Андреје у Перистери.[31]

Судећи по резултатима досадашњих истраживања, Јевтимије Нови Солунски није у средњем веку

[31] Животни и подвижнички пут светог Јевтимија Новог познат је на основу житија које је саставио његов ученик Василије, cf. *Vie et office de saint Euthyme le Jeune*, ed. L. Petit, Paris 1904. О личности Јевтимија Новог, те о карактеру аскезе коју је практиковао и њеном месту у развоју монашког живота на Атону, cf. K. Lake, *The early days of monasticism on Mount Athos*, Oxford 1909, 40–56; D. Papachryssanthou, *La Vie de saint Euthyme le Jeune et la métropole de Thessalonique à la fin du IX^{e} et au début du X^{e} siècle*, REB 32 (1974) 225–245; Μ. Γρηγορίου-Ἰωαννίδου, *Ζητήματα στρατολογίας στὸ Βυζάντιοά ἡ περίπτωση τοῦ ὁσίου Εὐθυμίου τοῦ Νέου*, Βυζαντιακά 10 (1990) 151–158; R. Morris, *Monks and laymen in Byzantium, 843–1118*, Cambridge 1995, 169–170; М. Живојиновић, *Почеци свеш̄ог̄орског̄ монашш̄ва (од VIII до друг̄е й̄оловине IX века)*, in: *Казивања о Свеш̄ој Гори*, Београд 1995, 14–15; *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit. Erste Abteilung (641–867)* I, ed. R.-J. Lilie, C. Ludwig, T. Pratsch, I. Rochow, Berlin – New York 2000, 582–582 (no. 1851); E. Patlagean, *Sainteté et pouvoir*, in: *The Byzantine saint*, ed. S. Hackel, New York 2001^{2}, 90, 103 et passim; Д. Папахрисанту, *Аш̄онско монашш̄во. Почеци и орг̄анизација*, Београд 2003, 57–81; A. M. Talbot, *Holy men of Mount Athos*, in: *The monastic magnet. Roads to and from Mount Athos*, ed. R. Gothóni, G. Speake, Oxford–Bern 2008, 45–47; П. Коматина, *Први й̄омен свеш̄ог̄орског̄ монашш̄ва – 843. или 859. г̄одина?*, in: *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ. Зборник у часш̄ Мирјане Живојиновић*, ed. Б. Миљковић, Д. Џелебџић, Београд 2015, 27–33. О Јевтимијевој ктиторији, тетраконхосном храму Светог Андреје у Перистери, потоњем „царском манастиру" и метоху Велике лавре, cf. нпр. Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, Α. Κουντουρά, *Ο ναός του αγίου Ανδρέα Περιστεράς*, Κληρονομία 13 (1981) 487–508; Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *The painting of the ninth century in the Church of Saint Andrew 'Peristera'*, Зограф 26 (1997) 7–16; В. Кораћ, М. Шупут, *Архиш̄екш̄ура визанш̄ијског̄ свеш̄а*, Београд 2005^{2}, 107–109.

насликан ни у једном храму на подручју византијског културног круга.[32] Његових представа нема прeвише ни у поствизантијском раздобљу, а нарочито је индикативно то што их нема ни на Светој гори. На подручју монашке заједнице чијем је настанку дао незанемарљив допринос свети Јевтимије „Млађи" приказан је једино у манастиру чији је метох била његова задужбина у Перистери – у Великој лаври, у оквиру Менолога у трпезарији, у другој четвртини XVI века (пресликано у XIX веку, сл. 12).[33] После 1453. Јевтимије Нови представљен је, изгледа, још једино у Менолозима молдавских манастира Сучевице[34] и Романа,[35] а приказује се, очекивано, и на руским календарским иконама – које су изузетно богате светачким ликовима[36] – и у руским сликарским приручницима.[37]

Малобројност набројаних представа указује на то да култ Јевтимија Новог Солунског, иако је убрзо по његовој смрти прописно установљен – писањем житија и службе – није у потоњим вековима показао нарочиту снагу, бар судећи по његовом одјеку у уметности.[38] Списак представа Јевтимија Новог Солунског који смо на основу прегледа споменичке грађе за ову прилику успели да сачинимо сразмерно је кратак. Будућим истраживањима можда ће бити указано на постојање још неких ликова тог подвижника у источнохришћанској уметности. Чини се ипак да закључак о скромним дометима култа Јевтимија Новог неће бити битније измењен. У сваком случају, у светлости поменуте малобројности његових представа, оне сачуване у српским храмовима добијају приличан значај. Осим на менолошким илустрацијама у Пећи и Пелинову, препознатљивим на основу датума прослављања, и у Јевтимију Новом из Тројице пљеваљске треба видети једног од пионира атонског пустињаштва. Наиме, у том храму је поред Јевтимија Новог насликан Козма Мајумски, који се слави 12. октобра, а у непосредној близини је и представа преподобног Андроника, чији је помен деветог дана истог месеца.[39] Дакле, као што је одавно утврђено, приликом груписања монашких попрсја у припрати Тројице пљеваљске коришћен је месецослов,[40] па се може поуздано претпоставити да је своје место у другој зони живописа добила и фигура солунског светог Јевтимија Новог.

Други свети монах из Менолога у припрати Пећке патријаршије, као што је поменуто, насликан је у групи светитеља чији помен црква обележава 4. јануара. На основу тога закључује се да је у питању свети Јевтимије Нови чије су се мошти чувале у цркви Светог Мокија у Цариграду.[41] У недостатку сачуваних ха-

---

32 Ниједна његова представа није поменута у студији S. Tomeković, *Les saints ermites et moines.*

33 Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 91 (бр. 115).

34 W. Milkowicz, *Zwei Fresco-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz and Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert*, Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale 24 (1898) 11; E. Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Sucevița*, Studii și Cercetări de Istoria Artei. Artă plastică, serie nouă, 3 (2013) 184 (no. 89), fig. 26, Pl. II (no. 89).

35 *Ibid.*, 184, n. 64.

36 Cf. представе Јевтимија Новог на минејној икони за октобар из колекције *Дамбартон оукс* у Вашингтону, датованој у XVI или почетак XVII века, и иконе из Лавова (око 1600), са илустрацијама за целу календарску годину: M. Ross, *Catalogue of the Byzantine and early medieval antiquities in the Dumbarton Oaks collection*, Washington 1962, 109 (no. 130), pl. LXII; W. Milkowicz, *Ein nordrussischer auf Holz gemalter Kalender aus der Zeit um 1600*, Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale 22 (1896) 210. На руској календарској икони за октобар која се данас чува у светогорском манастиру Светог Павла после илустрације за 14. октобар (Седам спавача из Ефеса), налази се једна оштећена фигура. То сигурно није Јевтимије Нови, већ неки архијереј, на шта упућују остаци епископске одежде. Cf. I. Tavlakis, *Russian icons of the 17th century*, in: M. Vassilaki, I. Tavlakis, E. Tsigaridas, *The Holy Monastery of Aghiou Pavlou. The icons*, Mount Athos 1999, 141, fig. 72. Иначе, већина руских календарских икона није ваљано публикована (о њима cf. такође И. А. Шалина, *Минейные иконы 1569. года из Иосифо-Волоколамского монастыря*, in: *От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средневековому искусству в честь Э. С. Смирновой*, ed. M. A. Орлова, Москва 2007, 651–678). У будућности ће највероватније бити идентификовано још ликова солунског Јевтимија Новог на тим остварењима. За ову прилику вреди скренути пажњу на неколико менолошких икона за октобар које је репродуковао Н. П. Лихачев, *Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков* I–II, Санкт-Петербург 1906. Недавно је објављена икона Светог Николе с новозаветним сценама и фигурама одабраних светитеља који се спомињу од септембра до марта, приписана познатом критском сликару Георгију Клондзасу и датована у последње деценије XVI века. Она је, међутим, толико пострадала да се поуздано могу препознати само поједини светитељи чија *памјат* пада у октобру. Cf. *Icons from the orthodox communities of Albania*, ed. A. Tourta, Thessaloniki 2006, 48–53 (no. 9).

37 *Строгановский иконописный лицевой подлинник*, Москва 1869, илустрација за 15. октобар.

38 По свој прилици, светитељском прослављању Јевтимија Новог Солунског није придавана посебна пажња чак ни у матичним областима заснивања његовог култа. Упечатљиво сведочанство о томе представља, рецимо, икона Рођења Богородичиног са солунским светитељима насликана на Светој гори у XVIII веку. Међу фигурама знаменитих светих из Солуна нема представе Јевтимија Новог. Cf. S. Kissas, *An Athonite icon depicting a Thessalonian hagiologion*, in: *Западноевропски барок и византијски свет*, ed. Д. Медаковић, Београд 1991, 199–205.

39 Петковић, *Манастир Света Тројица*, 141 (бр. 34, 36, 37). Cf. Поповић, *Житија светих за октобар*, 184–190; 235–237; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 81, 87.

40 Петковић, *Манастир Света Тројица*, 59.

41 Syn. CP, cols. 367–368; Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока* II, 4; *Православная енциклопедия* XVII, 453. За убикацију цркве Светог Мокија, изграђене вероватно још у време Константина Великог, и податке о њеним архитектонским одликама cf. R. Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I. Le siège de Constantinople et le patriarchat œcuménique, III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 367–371(на стр. 370 о моштима Јевтимија Новог); C. Mango, *Le développement urbain de Constantinople, IVe – VIIe siècles*, Paris 1985, 35, 47; L. Theis, *Where was the Church of Hagios Mokios? Remarks on some accidental findings in Istanbul*, in: *Thirtieth annual Byzantine studies conference. Abstracts of papers*, Baltimore 2004 (http://www.bsana.net/conference/archives/2004/abstracts_2004.html); A. Berger, *Mokios und Konstantin der Große. Zu den Anfängen des Märtyrerkults in Konstantinopel*, in: *ΑΝΤΙΚΗΝΣΩΡ. Τιμητικός τόμος Σπύρου Ν. Τρωιάνου*, eds. Β. Λεονταρίτου-Καλλιόπη, Μ. Ε. Παπαγιάννη, Αθήνα 2013, 176–181; V. Marinis, *Art and ritual in the churches of Constantinople. Ninth to fifteenth centuries*, Cambridge 2014, 91, 92, 111.

У *Атонском патерику*, састављеном у руском светогорском манастиру Светог Пантелејмона (1. изд. 1864), под 4. јануаром помиње се свети Јевтимије, игуман Ватопеда, пострадао „од паписта" са још деветнаест монаха у време Михаила VIII Палеолога, cf. *Афонский патерик или Жизнеописания святых на Святой Афонской Горе просиявших* I, Москва 1897[7], 25; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 246; Ј. Поповић, *Житија светих за јануар*, Београд 1972, 156. Детаљнија повест о том страдању налази се у другом тому поменутог отачника (10. окто-

гиографских састава, о тој личности, осим наведеног, не постоји ниједан поуздан податак, па чак ни онај о веку у којем је живео. Поред синаксарских сведочанстава, једине вести о култу цариградског Јевтимија Новог постоје у спису руског ходочасника Добриње Јандрејковича, потоњег архиепископа новгородског Антонија, који је мошти светог видео „недалеко од манастира Светог Мокија". Уз то штуро саопштење, путописац доноси податке о врсти аскезе којој се светитељ подвргавао, наводећи да је Јевтимије за живота ходао окован у гвожђе.[42]

Који је од двојице светих по имену Јевтимије Нови насликан у Богородичиној цркви у Студеници?[43] Пратећи натпис је, из очигледних разлога, од мале помоћи при тражењу одговора на постављено питање. С друге стране, известан ослонац у расправи могла би да буде чињеница да разматрани студенички лик по физиономији одговара више Јевтимију Новом из пећке календарске илустрације за 15. октобар. Међутим, ни тим портретским сродностима, иако их свакако треба узети у обзир, не треба придавати значај неприкосновеног аргумента, пошто је у српској, па и у поствизантијској уметности уопште, иконографија Јевтимија Новог Солунског била далеко од стандардизоване – његови ликови показују међусобно прилично различите типолошке одлике. Усудили бисмо се ипак да у Јевтимију Новом из Студенице препознамо управо тог светог, иако, у недостатку конкретнијих и поузданијих доказа, на такву претпоставку упућује једино општија аргументација, то јест постојање других његових поуздано идентификованих српских представа. Осим тога, наведено гледиште могло би се заснивати и на околности да је солунски Јевтимије Нови у црквеном предању био ипак знаменитији од свог цариградског имењака, чије су ликовне представе, следствено, неупоредиво малобројније.[44]

Студеничка представа Јевтимија Новог (Солунског) покреће и друго важно питање: да ли је она насликана на основу фигуре тог светитеља са слоја из 1208/1209? И поред објективних потешкоћа, овом се проблему ипак вреди посветити. Ваља најпре размотрити гледиште по којем би свети Јевтимије Нови у Студеници био насликан на првобитном слоју. Прва, најопштија група аргумената који би могли да иду у прилог таквом мишљењу тиче се личности идејног творца програма. Могло би се, наиме, помишљати на то да је и ликом атонског подвижника о коме је реч архимандрит Сава „прослављао духовни и монашки лик" свог оца. Када се размишља о овој могућности, у првом се реду ваља подсетити тога колико је пустиножитељство било блиско светом Сави, а још више

бар), cf. *Афонский патерик* II, 233–249. Ако се има у виду касно време настанка светогорског патерика, мало је вероватно да је у пећком Менологу насликан преподобномученик Јевтимије из Ватопеда. Осим тога, у светогорском патерику он није ни означен епитетом *Нови*.

[42] *Книга паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году*, ed. Хр. М. Лопарев, Православный палестинский сборник 51 (1899) 26. Другим, много знаменитијим престоничким реликвијама које руски ходочасник набраја бавили су се недавно G. Majeska, *Russian pilgrims and the relics of Constantinople*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. А. М. Лидов, Москва 2003, 387–396; Т. Ю. Царевская, *О царьградских реликвиях Антония Новгородского*, in: *ibid*., 398–409.

[43] Ваља на овом месту скренути пажњу и на трећег Јевтимија „Новог". Реч је о племићу који је са оцем Јованом основао грузински манастир Ивирон на Светој гори, највероватније 979–980. године, а потом и обављао дужност његовог игумана (1005–1019). Из богате литературе о тој личности cf. B. Martin-Hisard, *La Vie de Jean et Euthyme et le statut du monastère des Ibères sur l'Athos*, REB 49 (1991) 67–142; Morris, *Monks and laymen in Byzantium*, 46–47; Папахрисанту, *Атонско монаштво*, 161–165; C. Pavlikianov, *The medieval aristocracy on Mount Athos*, Sofia 2001, 52–57; *Православная енциклопедия* XVII, 457–467 (са обимном библиографијом); Б. Крсмановић, *Значај Атона и Охридске архиепископије у политици Василија II на Балкану*, ЗРВИ 49 (2012) 89–96. Јевтимије „Ивирски" слави се 13. маја, cf. Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока* II, 125; Ј. Поповић, *Житија светих за мај*, Београд 1974, 359; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 443. Међутим, на могућност да је Јевтимије Ивирски насликан у Студеници не треба помишљати пошто је тај свети монах у средњем веку сликан готово искључиво у задужбинама Грузина, односно у грузинским рукописним менолозима. За примере cf. А. Вольская, *Росписи средневековых трапезных Грузии*, Тбилиси 1974, таб. 71–72, 19, 21; A. Lidov, *Mural paintings of Akhtala*, Moscow 1991, 74, сх. 5 (бр. 28); Л. М. Евсеева, *Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневековного художника*, Москва 1998, 199, 224, № 39, 64; *The ossuary of the Bachkovo monastery*, ed. E. Bakalova et al., Plovdiv 2003, 55–56, fig. 55–56; A. Eastmond, Z. Skhirtladze, *Udabno monastery in Georgia. Inovation, conservation and the reinterpretation of medieval art*, Iconographica 7 (2008) 36; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 50; Τούτος, Φουστέρης, *Ευρετήριον*, 172 (бр. 181). Истина, он је насликан у спољној припрати Хиландара, међу другим угледним светогорским подвижницима [Hostetter, Jr., *In the heart of Hilandar*; В. Цамић, *Зидне слике с почетка XIX века у хиландарском саборном храму*, Саопштења 44 (2012) 193]. Ако се, међутим, узме у обзир време настанка (1803), као и светогорски карактер сликаног програма егзонартекса, та фреска не може представљати релевантан компаративни пример за разматрање представе Јевтимија Новог у Студеници. Уосталом, на хиландарској, као ни на осталим поменутим представама, Јевтимије Ивирски није означен епитетом *Нови*, мада је тако, уз етноним, именован у појединим месецословима. Додуше, нема сумње у то да су Симеон и Сава били добро упознати с култовима ктитора Ивирона. Оснивачи српског Хиландара, наиме, обишли су тај грузински манастир и богато га даривали, па су у њему помињани са оснивачима, cf. Миљковић, *Житија светог Саве*, 75. Симеон и Сава су том приликом свакако видели и гробницу ктиторâ. О тим гробним обележјима cf. Θ. Ν. Παζαράς, *Οι κτητορικοί τάφοι στο καθολικό της Μονής Ιβήρων*, Βυζαντίνα 26 (2006) 125–136.

Коначно, не треба заборавити ни то да постоји и један српски преподобни по имену Јевтимије. Реч је о старешини испосничке келије у Белаји, у *Дечанској пустињи*, поменутом у једном запису из 1493/1494 (cf. Д. Поповић, Б. Тодић, Д. Војводић, *Дечанска пустиња. Скитови и келије манастира Дечана*, Београд 2011, 41). Тај светитељ би чак имао своје логично месту у програму будући да је „Јевтимије Нови" у Студеници насликан у близини балканских анахорета Јоакима Сарандапорског и Јована Рилског (о овим ликовима cf. infra), а свему томе ишли би у прилог и неки „дечански" детаљи у обновљеном студеничком сликарству – представе светог Стефана Дечанског и патријарха Јефрема, такође подвижника дечанске пустиње (cf. Б. Тодић, *Српски и балкански светитељи на фрескама XVI века у Студеници*, in: *Словенско средњовековно наслеђе*, ed. З. Витић, Т. Јовановић, И. Шпадијер, Београд 2001, 653–663, с литературом). Јевтимије из Белаје, међутим, као светитељ се помиње тек у верзији *Опште стихире српским светитељима* коју је издао Серафим Ристић 1850. године (cf. *Дечанска пустиња*, 14–15), па је његово поистовећивање с Јевтимијем Новим из Студенице готово сасвим искључено.

[44] Колико смо успели да установимо, пећко попрсје Јевтимија Новог Цариградског једина је његова сачувана представа.

тога да се он пре путовања по Светој земљи управо на Светој гори најбоље упознао са овом особеном врстом аскезе.[45] Индикативно је такође што се у хагиографским списима и за Симеона Српског тврди да је био анахорета на Атону. Истина, његово се светогорско отшелништво у житијима описује сасвим уопштеном топиком.[46] Према томе, постојао би известан основ за помисао да је Јевтимије Нови Солунски насликан у Богородичиној цркви због великог поштовања које су према атонским монашким узорима и тамошњој традицији пустињаштва изражавали Сава и Симеон.[47] Постоји, у светлости могуће Савине замисли, и један програмски разлог за уверење да је Јевтимије Нови Солунски у Немањиној задужбини био насликан и 1208/1209. Треба, наиме, подсетити на податке из *Житија Јевтимија Новог* по којима је подвижник приликом боравка у околини Солуна практиковао столпнички начин аскезе.[48] Можда би требало кроз призму те хагиографске епизоде разумети место његове представе у топографији простора – тачно изнад светог Алимпија Столпника. То би, дакле, значило да је Јевтимијева фигура у оригиналној верзији „иконографске похвале“ Симеона Немање могла да има смисао бар донекле сличан ономе који је с правом приписан ликовима светих столпника Симеона и Алимпија.[49]

Уверење у то да је фигура Јевтимија Новог Солунског постојала на оригиналном слоју живописа у извесној мери могли би да поткрепе и иконографски разлози, то јест поменута чињеница да је он на календарској илустрацији у Пећи насликан као гологлав монах, а не с кукулом на глави, као у Немањиној задужбини. Будући да је иста сликарска радионица обнављала фреске студеничког Богородичиног храма и осликала пећку припрату, поменута разлика могла би да има одређен значај. Да су обновитељи живописа Немањине задужбине насликали светог Јевтимија Новог преко неке оштећене или уништене фреске, односно сачуване представе неког другог светитеља, не водећи рачуна о њој – атонски подвижник би, разложно је помислити, био представљен на начин на који су то сликари учинили у Пећи три године раније, дакле непокривене главе. Назначена иконографска разлика, међутим, у великој мери губи на важности када се зна да су у Студеници и пећкој припрати исти светитељи каткад сликани на различит начин.[50] Другим речима, лако се могло десити да чланови пећке зографске радионице прикажу гологлавог Јевтимија Новог у пећком календару, а да истог светог у западном травеју студеничке саборне цркве насликају, преко неке уништене фреске из XIII века, у другачијем иконографском виду.[51]

Из последње набројане групе аргумената наслућује се да има смисла размотрити могућност да је избор тако ретко сликаног светитеља био условљен вољом сликара који су у XVI веку обнављали живопис Богородичине цркве, односно жељом њихових саветодаваца, при чему такву одлуку није одредила већ постојећа представа. Ка оваквом становишту упућују и неки још озбиљнији разлози. Довољно је, рецимо, подсетити на то да је у припрати Пећке патријаршије насликан читав низ ретко приказиваних светих монаха па да се поверује у могућност да је и Јевтимије Нови Солунски у Студеници насликан први пут 1568, приликом обнове у време игумана Симеона.[52] Осим пећких представа, и један подвижнички лик из саме Богородичине цркве показује колико је таква претпоставка близу извесности.

На северном зиду поткуполног простора, поред представа светог Јефрема Сирина и Павла Тивејског, налази се фигура монаха с кукулом (сл. 13).[53] Тек де-

[45] Д. Поповић, *Пустиножитељство светог Саве Српског*, in: *Култ светих на Балкану* II, ed. М. Детелић, Крагујевац 2002, 61–85; eadem, *Монах – пустињак*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, ed. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 556–557.

[46] Поповић, *О настанку култа светог Симеона*, 57, са упућивањем на изворе.

[47] Уз то, ваља поменути још један податак из житија светог Јевтимија Новог, веома занимљив. Не би требало пренебрегнути чињеницу да су чланови породице светог Јевтимија Новог следили његов пут у монаштво. Мушки чланови постали су, тврди се у житију, монаси манастира Светог Андреје у Перистери, а женски су основали свој мали манастир. Cf. *Vie et office de saint Euthyme le Jeune*, 48.11–15; Папахрисанту, *Атонско монаштво*, 80. Наведени подаци буде асоцијацију на ситуацију у Немањиној породици, односно податак из Савиног *Житија светог Симеона* о томе да је супруга Симеона Немање Ана Анастасија монашки живот проводила у Богородичином манастиру у Расу (cf. *Свети Сава. Сабрана дела*, 165).

[48] *Vie et office de saint Euthyme le Jeune*, 34.10, 48.22–23; Папахрисанту, *Атонско монаштво*, 65, n. 160, 68.

[49] Наведену претпоставку, наравно, умногоме онемогућује чињеница да Јевтимије Нови Солунски није приказан ни у једном византијском или српском храму осликаном за време средњовековне државности. Ваља се, међутим, на овом месту подсетити ликова светих Бориса и Глеба из Милешеве (И. М. Ђорђевић, *Представе светих Бориса и Глеба у Милешеви и српско-руске везе прве половине XIII столећа*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, 101–113) – подједнако изузетних представа и за српске и за византијске храмове, сликаних дотад само у руским споменицима – па да изречено тумачење ипак добије известан ослонац.

[50] Довољно је овде указати на веома речит пример – представу светог Паладија пустињака. Cf. infra.

[51] Чак и када би се поверовало у могућност да је првобитно постојала, фигура Јевтимија Новог засигурно је претрпела извесне измене 1568. Веома је вероватно да су обновитељи насликали крст у рукама Јевтимија Новог пошто тај атрибут није сликан на представама монаха у наосу студеничког католикона (cf. n. 6), а појављује се на онима у припрати, први пут насликаним 1568. године (Георгије Кратовац, Јован Каливит, Алексије Божији Човек; о овим фигурама cf. infra). Истина, мученички крстови често су сликани у рукама монаха и у византијској уметности. Појава тог иконографског детаља заснована је на доживљају аскета као „мученика духа“. Cf. нарочито Ј. Радовановић, *Монаштво и мучеништво у сликарству манастира Хиландара и Пећке патријаршије*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 79–82; В. Д. Сарабьянов, *Монашеская тема во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999)*, ed. М. А. Орлова, Москва 2005, 329–331 (с примерима и литературом).

[52] Монашке фигуре у пећкој припрати нису посебно истраживане. За њихов списак cf. Петковић, *Зидно сликарство*, 162.

[53] Николић, *Конзерваторски запис II*, 76 (бр. 25–27).

Сл. 13. Свети Паладије
Fig. 13. St. Palladius

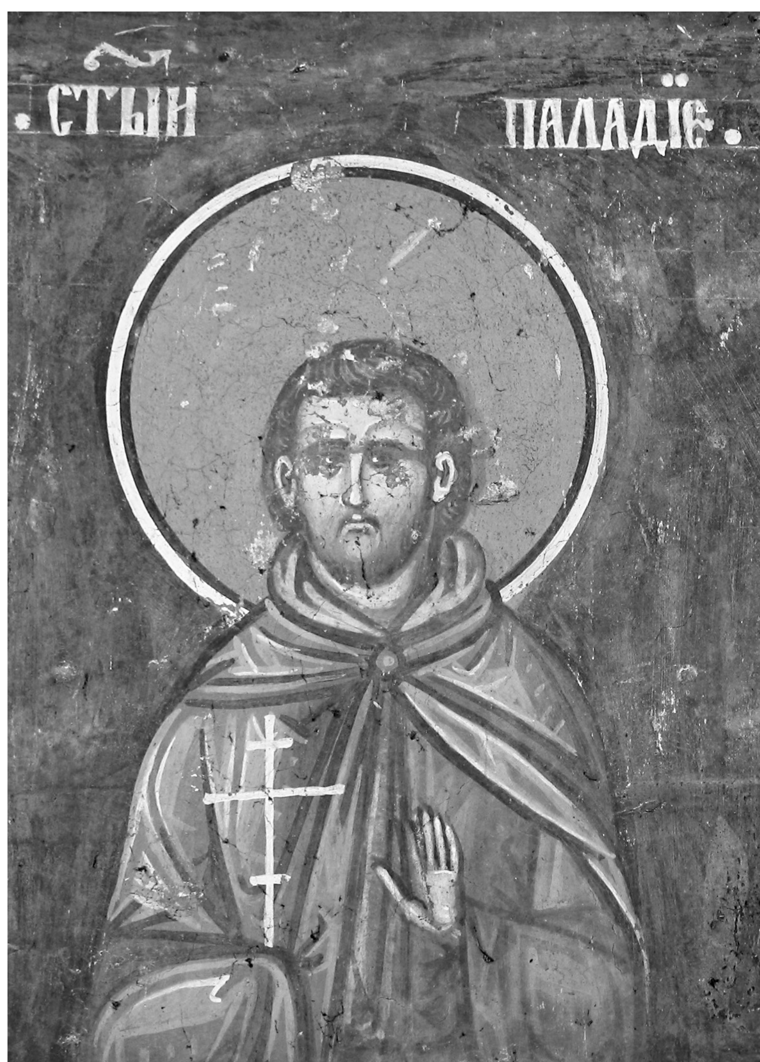
Сл. 14. Натпис уз лик светог Паладија (цртеж Маријане Марковић)
Fig. 14. The inscription accompanying the image of St. Palladius (drawing by Marijana Marković)

Сл. 15. Менолог деспота Димитрија Палеолога, Бодлијанска библиотека, Оксфорд, MS Gr. th. f. 1, fol. 26v, Успење светог Јефрема Сирина и свети Паладије (?)
Fig. 15. Menologion of Despotes Demetrios, Bodleian library, Oxford, MS Gr. th. f. 1, fol. 26v, The Dormition of St. Ephraim the Syrian and St. Palladius (?)

лимично оштећен натпис сведочи о томе да није у питању славни египатски аскета свети Пахомије, како је раније сматрано,[54] већ свети Паладије, анахорета из околине Антиохије (†309; помен 28. јануара)[55] – с(вє)тын / паладıє (сл. 14).

Попут Јевтимија Новог, и свети Паладије сасвим је ретко приказиван у уметности византијског света. Једина нама позната његова представа у монументалном сликарству сачувана је на зиду католикона манастира Кастелиона, задужбине светог Саве Освећеног у Јудејској пустињи, осликаног у VII–VIII веку. Поменута представа, само једна од многобројних монашких фигура у храму, поуздано је могла бити идентификована на основу пратећег натписа.[56] С друге стране, у исцрпној и поузданој студији Светлане Томековић о светим монасима у византијском монументалном живопису није наведена ниједна представа светог Паладија.[57] Оне се не помињу ни у сачуваним сликарским приручницима, а чак су и у рукописним календарима сликане само изузетно. Само је у *Менологу* из Бодлијанске библиотеке у Оксфорду, илустрованом средином XIV века, свети Паладије, изгледа, приказан у оквиру илустрације за 28. јануар. Његово несигнирано попрсје смештено је испод сцене Успења светог Јефрема Сирина (сл. 15).[58] Када је о поствизантијској уметности

54 *Ibid.*, 76 (бр. 25).
55 Syn. CP, col. 429; BHG II, 164.
56 Patrich, *Sabas*, 143; Марковић, *Прво путовање*, 245.
57 Tomeković, *Saints ermites et moines*.
58 I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian library* II, Stuttgart 1978, 15, abb. 48/1 (у недостатку светитељевог имена, идентификацију прати знак питања).



Сл. 16. Пећка патријаршија, припрата, свети Паладије
Fig. 16. Patriarchate of Peć, narthex, St. Palladius

Сл. 17. Свети Јован Рилски
Fig. 17. St. John of Rila

реч, занимљиво је што постоји неколико Паладијевих представа у молдавским храмовима осликаним у XVI веку – у манастирима Хумору,[59] Балинешти[60] и Светом Илији.[61] Примери из српских цркава, као и када су у питању ликовне представе Јевтимија Новог, доприносе употпуњавању „каталога“ малобројних сачуваних ликова светог Паладија. Осим у Студеници, он је насликан и у припрати Пећке патријаршије, у зони попрсја на северном зиду, где га је неки од сликара из пећке зографске дружине приказао као много млађег монаха и без кукула на глави (сл. 16).[62] Та фреска, по себи се разуме, има велики значај за разумевање појаве лика антиохијског аскете у Студеници, али је у том погледу још важнија илустрација из поменутог оксфордског *Менолога.* Мотиви за сликање Паладијевих представа у том рукопису и на северном зиду студеничког поткуполног простора били су, чини се, подударни, то јест засновани на календару. Наиме, свети Паладије се празнује истог дана кад и свети Јефрем Сирин,[63] који је у Студеници приказан, како је поменуто, у његовој непосредној близини. Будући да две представе дели само фигура Павла Тивејског, могло би се претпоставити да су обновитељи сликарства из 1568. године имали пред собом оштећену светитељску фигуру, вероватно неког монаха кога нису могли да идентификују, па су се послужили месецословом узимајући у обзир представу Јефрема Сирина као својеврстан програмски репер.[64] На тај начин „реконструисали“ су првобитну фреску сликајући светитеља чија је појава у живопису православних храмова права реткост. Данас, наравно, не можемо поуздано знати који је светитељ био насликан на месту светог Паладија на оригиналном слоју.

Из разматрања фреске с ликом светог Паладија произлазе нове могуће претпоставке о представи Јевтимија Новог. Уколико је приликом осликавања храма на основу црквеног календара програм северног зида поткуполног простора „допуњен“ фигуром поменутог анахорете из Сирије, на тај начин могла би се објаснити и појава представе светогорског подвижника изнад ктиторске композиције. Наиме, извесно је да је програм западног травеја баш у непосредној близини Јевтимијеве фигуре претрпео битне измене. У прозору јужног зида данас се налазе попрсне представе Јована

[59] E. Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Humor*, Studii şi cercetări de istoria artei. Artă plastică, serie nouă, 4 (2014) 193 (no. 100), fig. 43.

[60] I. D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle, Nouvelles recherches. Etudes iconographique*, Paris 1929, 15.

[61] *Ibid.*, 40.

[62] Петковић, *Зидно сликарство*, 162, где је светитељ погрешно наведен као „Пеладије“.

[63] Syn. CP, cols. 429–430; Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока* II, 24; Поповић, *Житија светих за јануар*, 827; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 280–281.

[64] То је утолико вероватније што је и помен Павла Тивејског (15. јануар) сасвим близак њиховим, cf. Syn. CP, cols. 393–394; Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока* II, 14; Поповић, *Житија светих за јануар*, 475–480; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 261.

Сл. 18. Грачаница, Свеѿи Јован Рилски (фоѿо: Покрајински завод за зашѿиѿу сѿоменика кулѿуре Косова и Меѿохије)
Fig. 18. Gračanica, St. John of Rila (photo: Regional Institute for the protection of monuments of Kosovo and Metochia)

Рилског и Јоакима Сарандапорског.[65] Име бугарског подвижника делимично је оштећено – с(вє)ты | ιω|⟨ань⟩ / рилъ⟨ски⟩ – а од легенде уз лик осоговског светитеља сачувао се само део епитета – сара⟨нда⟩|пор(ь)с|⟨ки⟩.[66] Јован Рилски приказан је као старији човек кратке косе и браде прошаране кратким и дебелим седим власима (сл. 17). Представа по томе одговара појединим средњовековним ликовима тог бугарског аскете, попут оног на познатој икони из Рилског манастира, насликаној у XIV веку,[67] али и потоњим примерима у српској уметности XVI и XVII века. Сличне су јој, тако, портретске особености Јована Рилског и на двема фрескама у припрати Пећке патријаршије[68] и на фресци у егзонартексу Грачанице (сл. 18)[69] – премда је у тим храмовима светитељ насликан као човек блажег израза лица и мекше моделоване седе браде.[70] На представи у католикону славонског манастира Ораховице брада му је мало дужа,[71] као и на једној хиландарској икони из XVII века,[72] док је његово попрсје у нартексу Тројице пљеваљске[73] доста необично – приказан је као старији човек изразито високог чела, седе косе зачешљане иза ушију и густе, валовите и прилично дуге браде (сл. 19). Јоаким Осоговски је у Студеници насликан с веома кратком проседом брадом (сл. 20), што у основи одговара његовим портретским обележјима на средњовековним представама,[74] али није „речиси ќелав",[75] већ има много више косе на челу, сасвим слично као и у нартексу Патријаршије.[76] У припрати манастира Свете Тројице у Пљевљима приказан је с високим челом и једним праменом косе

[65] Петковић, *Зидно сликарсѿво*, 167; Ц. Грозданов, *Порѿреѿи на свеѿиѿелиѿе од Македонија. Од IX–XVIII век*, Скопје 1983, 174; Ђурић, *Иконоīрафска ӣохвала*, 268. Cf. Николић, *Конзерваѿорски заӣис II*, 75, сх. 2 (бр. 63–64), где се, заиста без икаквог основа, помишља да је уместо Јоакима Сарандапорског насликан „Свети Сава (Псковски?)".

[66] Легенде уз ликове двојице балканских монаха већ је објавио В. Ј. Ђурић, *Иконоīрафска ӣохвала*, 268. Том приликом су, међутим, од епитета Јоакима Сарандапорског прочитана само четири почетна слова (сара...), а име Јована Рилског дато је у облику који не одговара данашњем степену оштећености: с҃тыи ї҃ѡ рил(ь)ски.

[67] *Byzantium: faith and power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans. New York – New Haven – London 2004, 194–195 (no. 114). О светитељевој иконографији, у средњем веку не сасвим стандардизованој, cf. Е. Бакалова, *Към интерпретацията на най-ранния житиен цикъл за Иван Рилски в изобразителното изкуство*, Кирило-Методиевски студии 3 (1986) 146–153; P. Lecaque, *Représentations de Saint Jean de Rila dans les peintures de la Tour de Hrel'o au Monastére de Rila (XIVe siècle)*, Revue des Études Slaves 60/2 (1988) 513–517; Б. Пенкова, *Образът на св. Йоан Рилски в Боянската църква*, Старобългарска литература 39–40 (2009) 163–183; eadem, *Св. Йоан Рилски в Боянската църква – иконография и археология*, Проблеми на изкуството 2 (2011) 28–31; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 53.

[68] Реч је о стојећој фигури у првој зони (Петковић, *Зидно сликарство*, 162; Грозданов, *Порѿреѿи на свеѿиѿелиѿе*, 172; Ђурић, Ћирковић, Кораћ, *Пећка ӣаѿријаршија*, 263) и попрсју у оквиру Менолога (Мијовић, *Менолоī*, 364).

[69] Б. Тодић, *Грачаница. Сликарсѿво*, Приштина 1999², 249; Б. Живковић, *Грачаница. Црѿежи фресака*, Београд 1989, XII/Ђ. Фреске Јоакима Сарандапорског, Јована Рилског, Прохора Пчињског и Гаврила Лесновског скинуте су са зида приликом конзерваторских радова на спољној припрати грачаничког католикона. Данас се налазе у ризници манастира. Захваљујемо и на овај начин професору Браниславу Тодићу, који нам је несебично уступио своје теренске снимке и детаљно нас информисао о поменутим фрескама и њиховој судбини.

[70] У припрати Благовештења кабларског (1633) Јован Рилски је с Прохором Пчињским и Јоакимом Сарандапорским насликан у медаљонима у другој зони јужног зида. Његово лице је веома пострадало, па се о физиономији не може поуздано судити. Чини се ипак да је и у поменутом храму бугарски анахорета био насликан с кратком и седом косом и брадом (наведено на основу теренских истраживања). За позицију представе cf. Д. Рајић, М. Тимотијевић, *Манасѿири Овчарско-кабларске клисуре*, Чачак–Београд 2012², 273.

[71] Р. Грујић, *Сѿарине манасѿира Ораховице у Славонији*, Старинар 14 (1939) 33, сл. 11; Грозданов, *Порѿреѿи на свеѿиѿелиѿе*, 177; А. Кучековић, *Лоза срӣских владара и архиеӣискоӣа у цркви манасѿира Ораховице у Славонији*, ЗНМ 18/2 (2007) 100, 111, сл. 11.

[72] С. Петковић, *Иконе манасѿира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997, 48, сл. 148.

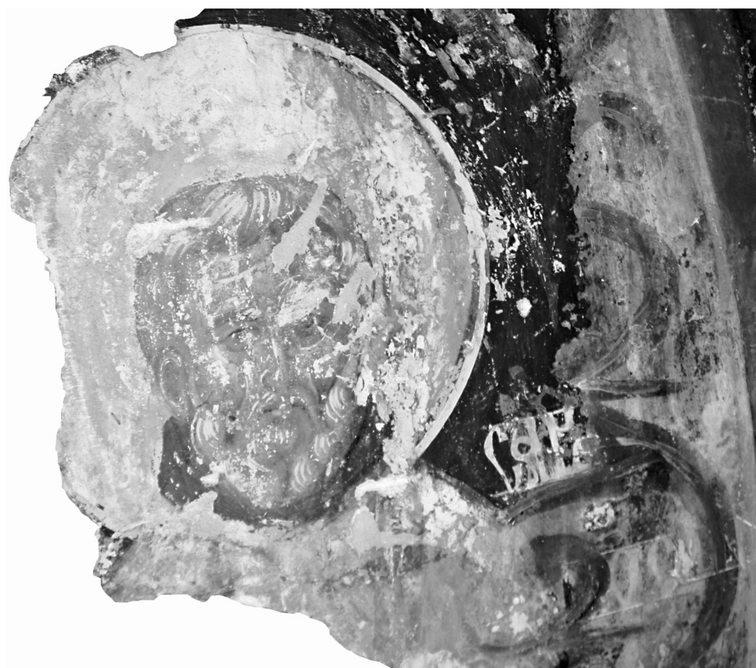
[73] Петковић, *Манасѿир Свеѿа Тројица*, 143 (бр. 24); Грозданов, *Порѿреѿи на свеѿиѿелиѿе*, 177.

[74] Грозданов, *Порѿреѿи на свеѿиѿелиѿе*, 160, 162–163, 166–170, сл. 52–54; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарсѿво срӣске власѿеле у доба Немањића*, Београд 1994, 174, сл. 74; С. Габелић, *Лесново. Исѿорија и сликарсѿво*, Београд 1998, 129, сл. 55.

[75] Грозданов, *Порѿреѿи на свеѿиѿелиѿе*, 166.

[76] Cf. n. 68.

Сл. 19. Манастир Света Тројица у Пљевљима, свети Јован Рилски
Fig. 19. Holy Trinity monastery in Pljevlja, St. John of Rila



Сл. 20. Свети Јоаким Сарандапорски
Fig. 20. St. Ioakim of Sarandapor

на њему, али је готово сасвим сед.[77] С високим челом и кратком седом брадом светитељ је насликан и у Благовештењу кабларском,[78] док је у Ораховици његова брада видно тамнија, а коса му је гушћа.[79]

Са сигурношћу се сме тврдити да ликови Јована Рилског и Јоакима Сарандапорског нису постојали на првобитном слоју сликарства у Студеници, пошто култ поменуте двојице почетком XIII века није био раширен у српским земљама. Разлоге за њихово представљање приликом обнове живописа треба тражити у актуелној црквено-политичкој идеологији Пећке патријаршије, која је неговала култове локалних подвижника истичући и на тај начин свој помесни идентитет и самосвојност.[80] Пошто су, дакле, ликови о којима је реч у Немањиној задужбини први пут насликани 1568, то је могло лако да се деси и са оближњом фигуром Јевтимија Новог. Таква помисао намеће се утолико више што је његов помен (15. октобар) прилично близак памјати Преноса моштију светог Јована Рилског у Трново (19. октобар) – главном датуму помена бугарског светитеља у српској односно јужнословенској богослужбеној рукописној традицији.[81] Могуће је, другачије речено, да су, у потрази за ликом светитеља кога ће насликати у близини представе Јована Рилског, обновитељи користили календар, па су фигуром Јевтимија Новог допунили програм виших зона јужног зида западног травеја, као што су то учинили и сликајући Паладија пустињака на северном зиду поткуполног простора.[82]

---

77 Грозданов, *Портрети на светителите*, 177; Петковић, *Манастир Света Тројица*, 140 (бр. 9), сл. 32.

78 Према теренским истраживањима. Као и када је реч о представи Јована Рилског, лице осоговског светитеља прилично је оштећено. За позицију представе cf. Рајић, Тимотијевић, *Манастири Овчарско-кабларске клисуре*, 273.

79 Грујић, *Старине манастира Ораховице*, 33, сл. 11; Грозданов, *Портрети на светителите*, 177; Кучековић, *Лоза српских владара,* 100, 111. На поменутој фресци у Грачаници (cf. n. 69) лице осоговског подвижника је уништено.

80 Петковић, *Зидно сликарство*, 167; Тодић, *Српски и балкански светитељи*, 653–663. У наведеним радовима претпостављено је, чини се с добрим разлозима, да су у супротном прозору студеничког западног травеја, где је данас живопис уништен, били насликани и Гаврило Лесновски и Прохор Пчињски, који се најчешће сликају уз Јована Рилског и Јоакима Сарандапорског.

81 О том календарском датуму, као и о култу Јована Рилског у Срба уопште, cf. V. Mošin, *Slavenska redakcija Prologa Konstantina Mokisijskog u svjetlosti vizantijsko-slavenskih odnosa XII.–XIII. vijeka*, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije 2 (1959) 42; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 20–25; Поповић, *Житија светих за октобар*, 413; Ђ. Трифунович, *Сръбска средновековна „слава“ на балкански и южнославянски светци*, Старобългарска литература 14 (1983) 88, 89; Д. Е. Стефановић, *Прилог проучавању месецослова XIII и XIV века*, Јужнословенски филолог 45 (1989) 145, 146–147; idem, *О поменима словенских празника у месецословима псалтира с последовањем Библиотеке Матице српске*, in: *Ћирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске. IV. Псалтири*, ed. В. Јерковић, Нови Сад 1993, 172, 189; Г. Петков, *Бугарска пролошка житија у српским рукописима стиховног пролога*, in: *Словенско средњовековно наслеђе*, 393–399; Ђ. Трифуновић, *„Слава“ са поменима јужнословенских и балканских светаца*, Старобългарска литература 33/34 (2005) 106; Р. Станкова, *Култът към св. Иван Рилски в сръбската книжнина от XIII–XV в.*, Црквене студије 6 (2009) 193–201; eadem, *Култ и химнография. Служби за местни южнославянски и балкански светци в ръкописи от XIII–XV в.*, София 2012 (нама недоступно). За српску службу на Успење Јована Рилског (18. август) cf. Т. Суботин-Голубовић, *Служба св. Ивану Рилском у српском рукописном наслеђу*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор 68–69/1–4 (2002–2003) 135–145.

82 Наведено гледиште оснажује пример из Свете Тројице у Пљевљима. Ту су, управо на основу месецослова, представе Јо-

Сл. 21. Свети Јефросин Повар
Fig. 21. St. Euphrosynus the Cook

Закључујући овај подужи осврт на представу Јевтимија Новог у Студеници и проблеме које она покреће – занимљиве и подстицајне, али исувише сложене и богате недоумицама и противуречностима – не можемо с потпуном сигурношћу утврдити чак ни о ком је светом монаху реч, иако су, чини се, речитији чиниоци који наводе на то да се у њему препозна Јевтимије Нови Солунски. Уколико је у питању представа тог светитеља, она је и у оквиру првобитног иконографског програма могла да буде насликана у другој зони живописа јужног зида западног травеја. Још је вероватније, међутим, да се на том месту нашла тек приликом обнове сликарства у XVI веку. Дакле, из разматрања фигуре о којој је реч произлази као сасвим поуздан једино закључак да је у иконографски програм Богородичине цркве у Студеници 1568. била уврштена и фигура „светог Јевтимија Новог."

*

Фигура насликана поред светог Јевтимија Новог, на источној страни лунете јужног зида западног травеја, такође потиче из 1568. То је представа светог Јефросина Повара – с(ве)тын / ефросим(ь) повар(ь). –.[83] Тај палестински Божији угодник приказан је као голобрад и босоног младић, косе зачешљане иза ушију и руку подигнутих уз груди, при чему у левој држи грану са три јабуке. Одевен је у сиву хаљину која сеже до испод колена, с рукавима до испод лаката, док преко расе носи тамноплав аналав (сл. 21).[84] У вези са описаним светачким ликом, срећом, не постоје, као поводом суседне фигуре, нејасноће око идентитета. Две представе, међутим, деле исти стратиграфски проблем. Када се са тог становишта приступи фигури светог Јефросина, онда се намеће неколико околности које воде ка закључку да је њена појава плод замисли обновитеља из 1568. Најважнија је, свакако, чињеница да је најстарија српска представа тог светитеља настала тек почетком XIV века. У питању је сасвим недавно препознато попрсје Јефросина Повара у лунети изнад северних врата параклиса Светог Стефана у католикону Жиче.[85] Не може се поуздано знати да ли је жичка представа поновљена са оригиналног слоја живописа, оног из времена архиепископа Саве. Ако би било тако, онда би се с много више поузданости могло расправљати о могућности да је студеничка представа јуродивог светитеља о коме је реч постојала на првом слоју фресака.[86] Таква помисао могла би се, истина, правдати чињеницом да је лик Јефросина Повара уврштен у програме живописа двеју цркава у византијској Македонији, неколико деценија старијих од сликарства студеничког саборног храма – Светих врача у Касторији (око 1180)[87] и Светог Ђорђа у Курбинову (1191).[88] Претпоставка о веродостојности обнове његовог лика у студеничком наосу, међутим, не би се смела заснивати само на постојању тих аналогија, ма колико вредних. Не може се нипошто искључити могућност да је он доспео на зид

вана Рилског и Андреје „у Криси" (17. октобар) насликане тачно наспрам попрсја Козме Мајумског и Јевтимија Новог Солунског. Cf. Петковић, *Манастир Света Тројица*, 140 (бр. 36–37), 143 (бр. 23–24); Д. Павловић, *Култ и иконографија двојице светих Андреја са Крита*, ЗРВИ 49 (2012) 229, сл. 6.

[83] Николић, *Конзерваторски запис II*, 78 (сх. 5, југозападни пиластар, бр. 60); Ђурић, *Иконографска похвала*, 268.

[84] О култу и иконографији светог Јефросина Повара cf. Д. Павловић, *Представе Алексија Божијег човека, светог Јована Каливита и светог Јефросина Повара у византијском и поствизантијском зидном сликарству*, ЗНМ 21/2 (2014) 66–70 et passim, с најпотпунијим прегледом сачуваних представа светитеља и исцрпно наведеном старијом литературом.

[85] М. Чанак-Медић, Д. Поповић, Д. Војводић, *Манастир Жича*, Београд 2014, 295–296, 504 (бр. 20) (Д. Војводић).

[86] Cf. Павловић, *Представе*, 68, где се на основу жичког примера допушта могућност да је Јефросин Повар био и првобитно насликан у Студеници и Морачи (за Морачу cf. n. 91 infra). На исту претпоставку, из другачијих разлога, опрезно помишља и В. Милановић, *Светачки лик у контексту, један нерасветљени пример из егзонартекса цркве у манастиру Трескавац*, in: *Византијски свет на Балкану* II, ed. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 471.

[87] Στ. Πελεκανίδης, Μ. Χατζηδάκης, *Καστορία*, Αθήνα 1984, 25 (бр. 110) (фреска је уништена).

[88] L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e siècle* I–II, Bruxelles 1975, 264–265, sch. 4 (no. 95); Ц. Грозданов, *Курбиново и други студији на фрескоживописот во Преспа*, Скопје 2006, сл. на. стр. 168.

Немањине задужбине тек приликом обнове живописа. На опрез обавезује околност да је после обнове Пећке патријаршије свети Јефросин насликан у неколико српских споменика – у спољној припрати Грачанице,[89] ђаконикону Никољца,[90] припрати Мораче[91] и трпезарији Хиландара.[92] Дакле, лако је замисливо да су обновитељи зидног сликарства Богородичине цркве у Студеници насликали светог Јефросина преко неке уништене или веома пострадале фигуре зато што је у њиховом, поствизантијском времену сликање тог светог било већ сасвим уобичајено.

Насупрот наведеном гледишту, треба указати на то да би, посматрана у ширем програмско-идејном контексту, представа Јефросина Повара из 1208/1209. године одговарала позицији на којој је насликана 1568. При томе ваља имати у виду симболички значај светитељевог атрибута – гранчице са три јабуке, рајским плодовима који се помињу у житију јуродивог као алузија на његов боравак у рајском насељу.[93] Таква наглашено сотириолошко-есхатолошка иконографска асоцијација приличила би месту изнад надгробне представе Симеона Немање, односно поред представе Мироносица на гробу Христовом над њом,[94] утолико пре што је „ботаничка“ топика коришћена и при грађењу светитељског лика оснивача династије Немањића.[95] Иако таквом решењу, изузев можда једног примера, нема трага у сликаним програмима око потоњих српских ктиторских композиција,[96] чини се да ипак не треба одустати од

Сл. 22. Свети Јован Каливит (фото: Д. Тасић)
Fig. 22. St. John Calybites (photo: D. Tasić)

наведеног „читања“ Јефросиновог лика у Студеници. Уз поменуто, о могућности да је тај свети могао да буде насликан 1208/1209. сведочи и чињеница да је у назначеном времену његов култ Србима био добро познат. Упечатљиво сведочанство о томе сачувано је у кодексу са српским рукописима из прве половине XIII века, данас у манастиру Свете Катарине на Синају, кодексу у којем се, на fols. 29r–39r, налази *Житије светог Јефросина Повара*.[97] Коначно, претпоставку о постојању представе Јефросина Повара у најстаријем студеничком сликарству оправдавају и неке друге околности. О њима ће бити речи на одговарајућем месту у даљем тексту.

Пре тога вреди размотрити помало загонетну фреско-икону младог монаха Јована на јужној страни западног зида, поред монументалног Распећа, а изнад фигуре Јована Лествичника (сл. 22).[98] До сада је изнето неколико претпоставки о идентитету представљеног светитеља. Владимир Р. Петковић је сматрао

[89] Тодић, *Грачаница*, 247, 250.

[90] Петковић, *Зидно сликарство*, 182.

[91] Idem, *Морача*, Манастир Морача 2002², 248; В. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, in: *Манастир Морача*, ed. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 173–174, сл. 9. У Морачи је Јефросин забуном лишен препознатљивих иконографских обележја и атрибута. Заправо, с физиономијом тог светитеља и гранчицом са рајским плодовима насликан је Јефрем Сирин, чија се представа налази на истом зиду. Не треба искључити могућност да је Јефросин Повар у Морачи био насликан и на првобитном слоју сликарства.

[92] З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 258. За друге поствизантијске примере cf. Павловић, *Представе*, 67–68.

[93] О том иконографском детаљу на светитељевим представама cf. Милановић, *Светачки лик у контексту*, 464, 465, 466; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 33; Павловић, *Представе*, 66.

[94] Могућност таквог тумачења већ је наговештена, cf. Милановић, *Светачки лик у контексту*, 471.

[95] У *Служби светом Симеону* Сава пише: „Као многоплодна лоза грозд процвета, оче Симеоне“ (*Свети Сава. Сабрана дела*, 205), а Стефан Првовенчани у Симеоновом житију, прослављајући оца, кличе: „Радуј се, цвете вере небесног вртограда! … Радуј се, лозо доброплодна, која нам обилато точи весеље! Радуј се, грозде сазрели, који истаче слатки сок и избавља од пијанства греховног!“ (*Стефан Првовенчани. Сабрана дела*, 97, 99). Cf. Поповић, *О настанку култа светог Симеона*, 57; eadem, *Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији*, Зограф 32 (2008) 72.

[96] За пример из манастира Трескавца, где је Јефросин Повар насликан изнад Крштења Христовог и у близини портрета краља Душана, cf. Милановић, *Светачки лик у контексту*. Занимљиво је то што је изнад ктиторске композиције у Градцу насликан свети Трифун, cf. Д. Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и белешке о појединим иконографским особеностима*, Зограф 36 (2012) 91, 98, сх. 1 (бр. 74). На основу тога могло би се нагађати о могућности да је исто тако било и у Студеници, па да су на основу крина у рукама оштећене фигуре светог Трифуна обновитељи закључили како светитељ у руци држи грану с рајским плодовима и због тога насликали Јефросина Кувара. Ипак, таква помисао заиста је мало вероватна. Тешко је замисливо да би сликари из 1568. побркали патрицијску одежду светог Трифуна и монашко рухо Јефросина Повара. Уосталом, у Градцу је которски заштитник насликан, по свој прилици, по нарочитој жељи краљице Јелене. О томе, са старијом литературом, cf. S. Gabelić, *O ikonografiji svetog Trifuna*, Културно наслеђство 28–29 (2004) 110, 111.

[97] C. Tarnanidis, *The Slavonic manuscripts discovered in 1975 at St. Catherine's monastery on Mount Sinai*, Thessaloniki 1988, 136. Занимљиво је то што овај кодекс садржи и најстарији сачувани препис *Студеничког типика*.

[98] За најбољу репродукцију cf. М. Кашанин и др., *Манастир Студеница*, Београд 1986, сл. 124.

да је реч о попрсју апостола Јована,[99] Радомир Николић је у њему препознао светог Јована Јањинског,[100] а Војислав Ј. Ђурић је дошао до закључка да је у питању вероватно „млади Јован, калуђер у цариградском Психаитском манастиру".[101] Прва наведена идентификација није прихватљива због монашке одеће светог Јована, а не апостолске. Из иконографских разлога мора се одбацити и помисао да је реч о светом Јовану Новом (Јањинском), пошто тај новомученик, пострадао 1526. у Цариграду, није био монах, већ занатлија.[102] Нема довољно ваљаних аргумената ни за поистовећивање светог Јована из Студенице са истоименим иконофилом из Психаитског манастира. Истина, тај подвижник је још као младић ступио у манастир Богородице Живоносног источника у Цариграду, али се, као игуман манастира Богородице *τῶν Ψιχᾶ*, такође престоничког, упокојио вероватно око своје седамдесете године.[103] Тешко би се, ако се то има у виду, студеничким сликарима могла приписати одлука да га прикажу у животном добу у којем је тек започео монашки подвиг, посебно стога што малобројне сачуване представе сведоче о томе да је Јован Психаит сликан као старији човек с брадом.[104] Зато се претпоставка по којој је он насликан у Студеници не може прихватити.

Уверени смо, дакле, да ниједан од наведених светитеља није насликан на западном зиду Богородичине цркве. Како је већ једном наговештено, верујемо да је реч о представи Јована Каливита, јуродивог цариградског монаха из V века.[105] Овом приликом ваља детаљније образложити наведену идентификацију. На њу недвосмислено упућује пратећи натпис, раније недовољно пажљиво разматран. Приликом претходних осврта на фреско-икону о којој је реч у обзир је узимано само јасно видљиво светитељево име, исписано у горњем регистру иконе – с(вє)ты / іωань. При томе су, међутим, остали сасвим занемарени трагови натписа исписаног на средини представе, у висини светитељевог рамена. Они су данас готово сасвим избледели, али је сва слова ипак могуће прочитати на старијим фотографијама. На једном снимку из легата Душана и Ружице Тасић, који се чува на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, она су видљивија јасније него данас на зиду. Оригинална црна боја сачувала се само на целом почетном слову и на делу другог и четвртог, а облици осталих слова разазнају се на основу белих трагова. Тај светитељски епитет гласи: калє/вить. Дакле, легенда крај светитељевог имена може се прочитати и разрешити као с(вє)ты / іωань | калє/вить (сл. 23).

КАЛЄ ВИТЬ

Сл. 23. Натпис уз лик Јована Каливита (цртеж Маријане Марковић)
Fig. 23. The inscription accompanying the image of St. John Kalybites (drawing by Marijana Marković)

Занимљиво је то што је исти овај светитељ, са сасвим сличном физиономијом и легендом – с(вє)ты/ іω(ань)| калє/вит · – приликом обнове сликарства у XVI веку насликан на јужном зиду припрате Богородичине цркве.[106] На тој су представи насликана типична светитељева иконографска обележја – богато украшено јеванђеље и крст[107] – којих нема на попрсју у наосу. Ова иконографска особеност представе у наосу већ је запажена, а објашњена је постојањем ликова Јована Каливита без књиге у руци у српском живопису XV и XVI века, то јест изменом оригиналног решења приликом обнове 1568.[108]

---

[99] Петковић, *Манастир Студеница*, 48. Такву идентификацију прихватио је потом С. Петковић, *Зидно сликарство*, 168.

[100] Николић, *Конзерваторски запис II*, 74–75, сх. 1 (бр. 76).

[101] Ђурић, *Иконографска похвала*, 268, 275.

[102] BHG II, 20; Ј. Поповић, *Житија светих за април*, Београд 1973, 261–264; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 401–402; *Православная енциклопедия* XXIV, Москва 2010, 459. За ликовне представе светог Јована Јањинског као младог мученика cf. Μ. Γαρίδης, Θ. Π. Παλιούρας, *Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων*, Ηπειρωτικά Χρονικά 22 (1980) 195–197, πίν. 20–23; A. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioaninna 1989, 123, fig. 148b; Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοσένδρι, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, 154; Π. Βοκοτόπουλος, *Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου*, in: *Ενψρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη* I, Αθήνα 1991, 84, πίν. 32.

[103] О светом Јовану Психаитском (755 – трећа деценија IX века) cf. *La vie grecque de s. Jean le Psichaïte*, ed. P. van den Ven, Le Muséon 21 (1902) 97–125; BHG II, 22; G. Da Costa-Louillet, *Saints de Constantinople aux VIII^e, IX^e et X^e siècles*, Byzantion 24 (1954) 256–263; Ј. Поповић, *Житија светих за мај*, Београд 1974, 599–600; I. Ševčenko, *Hagiography of the Iconoclast period*, in: *Iconoclasm*, eds. A. Bryer, J. Herrin Birmingham 1977, 117; Хризостом Столић, *Православни светачник* I, 464; *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit. Erste Abteilung (641–867)* II, ed. R.-J. Lilie, C. Ludwig, T. Pratsch, I. Rochow, Berlin – New York 2000, 278–279 (no. 3053); L. Brubaker, J. Haldon, *Byzantium in the iconoclast era (ca 680–850). The sources*, Aldershot 2001, 216; *Православная энциклопедия* XXIV, 581–582; P. Hatlie, *Monks and monasteries in Constantinople. Ca. 350–850*, Cambridge 2011, 277–278, 285, 305–306.

[104] О томе убедљиво сведоче представе Јована Психаитског у менолозима и упутства у сликарским приручницима. Cf. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften*, 24, abb. 75; Кесић-Ристић, Војводић, *Менолог*, 409; Мијовић, *Менолог*, сл. 218; *Строгановский иконописный лицевой подлинник*, илустрација за 27. мај. Као „старац кратке браде" Јован Психаит се помиње у *Књизи попа Данила*, приручнику за сликаре из 1674, а као „старац, ћелав са коврџавом брадом" у *Ерминији породице Зографски* из 1728. године (М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, Београд 2002, 366/367, 551).

[105] М. Живковић, *Из иконографског програма Богородичине цркве у Студеници (1568): појединачне светитељске представе у северном вестибилу*, Ниш и Византија 12 (2014) 431, n. 99. Претпоставку да је реч о представи Јована Каливита опрезно је прихватила Д. Павловић, *Представе*, 64, n. 122.

[106] Павловић, *Представе*, 64, сл. 7, и n. 122 (с литературом).

[107] О атрибутима Јована Каливита cf. Tomeković, *Saints ermites et moines*, 28; Павловић, *Представе*, 60, 64–65, с мноштвом набројаних ликовних представа.

[108] Реч је о представама у Рамаћи, где светитељ држи затворен свитак, Тројици пљеваљској, где је „Кућников" ротулус развијен, и цркви Светог Јована у Великој Хочи, где држи само крст. Cf. Павловић, *Представе*, 64 (n. 122), 65 (с литературом). Иначе, у поменутом пљеваљском храму, уз развијени свитак, необична је и физиономија Јована Каливита, који је приказан као старији човек седих бркова и браде.

Сл. 24. Црква Свете Софије у Солуну, свети Јован Каливит (фото: Д. Тасић)
Fig. 24. Hagia Sophia in Thessaloniki, St. John Kalybites (photo: D. Tasić)

Дакле, обновитељи студеничког сликарства насликали су истог светитеља на два места у храму, чинећи то у два различита иконографска вида. Оправдано је помислити да су сликање две представе Јована Каливита и јасно истицање иконографске разлике међу њима били условљени постојањем једне од њих на првобитном слоју, односно њеним оригиналним обличјем. Верујемо да је 1208/1209. била насликана фреско-икона у наосу. На такав закључак можда најпре упућује један прворазредан пример из српског сликарства XIII века. Реч је о фигури Јована Каливита у наосу Градца,[109] храма чији је сликани програм у извесним, прилично особеним аспектима био условљен одговарајућим решењима из најстаријег студеничког живописа. Другим речима, појава Каливитове фигуре на истакнутом месту у ентеријеру задужбине краљице Јелене, што је као необичност за српско сликарство XIII столећа већ запажено,[110] могла би се објаснити постојањем представе светитеља о којем је реч на најстаријем слоју сликарства наоса Богородичине цркве у Студеници.[111] То је, уосталом, у науци већ претпостављено.[112] Уколико је уверење о веродостојности обнове попрсја Јована Каливита на западном зиду наоса оправдано, онда би требало размислити и о другачијем тумачењу светитељеве иконографије. Врло је могуће да је и она, бар у извесној мери, била условљена одговарајућим обележјима оригиналне представе. На такву помисао упућује чињеница да је Јован „Колибар" без јеванђеља као атрибута сликан – осим у српским поствизантијским (Свети Јован у Великој Хочи, Тројица пљеваљска) и средњовековним црквама (Рамаћа) – и у појединим византијским споменицима старијим од Студенице. О томе сведочи представа из цркве Свете Софије у Солуну, настала средином XI столећа, на којој је Јован Каливит само са крстом у десној руци (сл. 24).[113] Стога постоји известан основ за претпоставку да је он у Студеници и 1208/1209. био насликан без јеванђеља. У том случају, могло би се помислити да је свитак у XVI веку насликан или зато што је и првобитно постојао, или зато што је тај део фреске био уништен, па обновитељи нису могли знати да је уместо свитка светитељ у руци држао крст.

Попут Јована Каливита, још је један светитељ 1568. два пута насликан у студеничком храму Богородице Евергетиде. На ускoj површини северног зида поред северозападног пиластра, изнад представе светог лекара Кира, налази се прилично оштећена фигура монаха. Он је бос, а одевен је у тамноокерну хаљину кратких рукава, која сеже до испод колена, и црвени аналав (сл. 25). Сасвим недавно, уз известан опрез, наслућено је – на основу иконографије и чињенице да је насликан тачно наспрам фигуре Јефросина Повара – да би у питању могла бити фигура светог Алексија Божијег Човека.[114] Таква идентификација и после пажљивијег посматрања фреске показује се као несумњива, иако је светитељево лице уништено, а трагова његовог имена нема. Осим одеће, на њу упућују фронталност фигуре и положај леве руке, подигнуте до груди. Став оранса и хаљина кратких рукава типска су обележја многих представа Алексија Божијег Човека.[115]

И Алексије Божији Човек приказан је у Богородичиној цркви још једанпут. Реч је о представи у припрати, у непосредној близини поменуте фигуре Јована Каливита.[116] Разложно је, као и код претходно

---

109 Павловић, *Зидно сликарство градачког католикона*, 90 (бр. 55), 97, сл. 10.

110 *Ibid.*, 104.

111 Осим вредне градачке аналогије, на наведену претпоставку упућују и извесни програмски показатељи, на које ће бити указано на за то предвиђеном месту у даљем току излагања. Истина, на опрез обавезује пример из Милешеве, исто тако од прворазредног значаја. У том храму Јован Каливит је насликан у припрати, па се могућност да је тако било и у Студеници не сме до краја искључити. О представи у Милешеви cf. Радојчић, *Милешева*, 20, 30, сл. на стр. 31; Tomeković, *Saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa*, 53; Живковић, *Милешева*, 39; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 262. Јован Каливит је насликан и у припрати Мораче, на слоју живописа из XVI века (Петковић, *Морача*, 250–251). Cf. Милановић, *О првобитном програму зидног сликарства у припрати*, 175, где је оправдано претпостављено да је представа пресликана са оригиналног слоја.

112 Павловић, *Представе*, 64, n. 122.

113 Tomeković, *Saints ermites et moines*, 284; Павловић, *Представе*, 65.

114 Павловић, *Представе*, 77, n. 266.

115 О иконографији тог светитеља cf. Tomeković, *Saints ermites et moines*, 29 et passim; Павловић, *Представе*, 59–60.

116 Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница*, 158, сл. 125 (Г. Бабић); Николић, *Конзерваторски запис II*, 79, сх. 7 (бр. 12); Павловић, *Представе*, 58, сл. 7.

Сл. 25. Свети Алексије Божији Човек
Fig. 25. St. Alexios the Man of God

разматраног светитељског лика, помислити да је првобитни иконографски програм укључивао бар једну од две Алексијеве представе. То је, мишљења смо, опет била фигура у наосу. Ако се има у виду логика осликавања православних храмова, може се претпоставити да је 1568. године прво насликана фигура у броду цркве на основу постојеће представе, а да је она у припрати насликана први пут у XVI веку, вероватно зато што је одлучено како треба да се нађе у близини новонасликане представе Јована Каливита. Та блискост двеју представа у нартексу могла је бити инвенција сликара из 1568, који су се ослонили на вековну традицију њиховог заједничког представљања.[117] Између Јована Каливита и Алексија Божијег Човека, уосталом, насликан је свети Георгије Нови (Кратовац),[118] мученик пострадао од Турака, на основу чега је јасно да је првобитни програм на назначеном месту свакако претрпео измене. Тешко је, дакле, замисливо да је фигура светог Алексија из нартекса поновила првобитну представу, а да је она у наосу насликана први пут приликом обнове. Најзад, о томе да је представа у западном травеју највероватније постојала и 1208/1209. могао би да сведочи, као и када је реч о попрсју Јована Каливита, лик Алексија Човека Божијег у наосу католикона Градца.[119] Ако је, као што чврсто верујемо, представа Алексија Божијег Човека била уврштена у оригинални иконографски програм западног травеја Богородичине цркве, онда би тај податак могао да има приличан значај, иако не и пресудан, за утврђивање старине других двају ликова у том простору, раније већ разматраних – ликова Јефросина Повара и Јована Каливита. Поменута тројица монаха често су у храмовима византијског света сликана у непосредној близини један другог или је на неки други начин истицана њихова светачка „компатибилност" – заснована на „лудости Христа ради" све тројице и на другим подударностима и међусобним сродностима из њима посвећених хагиографских списа.[120] Пошто је Алексије Божији Човек насликан тачно наспрам фигуре светог Јефросина Повара, то представља још један важан разлог за помисао да је потоњи и 1208/1209. био представљен на истом месту. Коначно, веровање у постојање ликова те двојице монаха на оригиналном слоју наводи на претпоставку да је у западном травеју могао бити представљен и трећи монах из те групе сродних светитеља. Другим речима, и гледиште по којем је фреско-икона Јована Каливита у наосу била насликана на оригиналном слоју чини се додатно поткрепљеним.

[117] О заједничком представљању светих Јована Каливита и Алексија Божијег Човека, с примерима и литературом, cf. Павловић, *Представе.*

[118] Бабић, Ћирковић, Кораћ, *Манастир Студеница*, 158, сл. 127; Г. Суботић, *Најстарије представе Георгија Новог (Кратовца)*, ЗРВИ 32 (1993) 181–182.

[119] Павловић, *Зидно сликарство*, 91 (бр. 56), 97, 104, сл. 11. И у овом случају на уздржаност обавезује пример из Милешеве, где је Алексије Божији Човек насликан у припрати. Cf. Радојчић, *Милешева*, 30, таб. XXXVII; Tomeković, *Saints ermites et moines dans le décor du nartex de Mileševa*, 53; Живковић, *Милешева*, 38–39; Tomeković, *Saints ermites et moines*, 262, fig. 54; Павловић, *Представе*, 57, сл. 6.

[120] О томе, на обимном споменичком узорку и са свом старијом литературом, cf. Павловић, *Представе*, 70–77.

***

На самом крају треба се укратко осврнути на ликове двојице светих монаха с млађег слоја живописа, монаха чији се идентитет не може поуздано установити, али се, аналогно раније разматраним фигурама, може претпоставити да су били насликани и на најстаријем слоју зидних слика. Као пандан светом Јовану Лествичнику, на крајњој северној страни западног зида[121] насликана је стојећа фигура проћелавог старог монаха прилично дуге браде. Нажалост, због недостатка трагова имена не може се поуздано установити о ком је славном светом монаху реч. Исто је тако сасвим неизвесно који је светитељ насликан у највишој зони западне стране северозападног пиластра наоса,[122] поред раније разматране фигуре Алексија Божијег Човека, а као пандан представи светог Теоктиста на одговарајућем месту на супротном пиластру. По свој прилици, тај старац кратке коврџаве браде јесте неки знаменити пустиножитељ, будући да је одевен у светлоокерну расу, црвену мандију и плав аналав, а глава му је покривена плавим кукулом. То, међутим, сигурно није ниједан од оне двојице која су најчешће приказивана с кукулом – и Јефрем Сирин и Антоније Велики насликани су у најнижој зони поткуполног простора. Сваки даљи покушај идентификације свео би се у превеликој мери на нагађања. Њих је у овој расправи ионако било више него што је допуштено.

[121] Николић, *Конзерваторски запис II*, 76 (бр. 76).

[122] *Ibid.*, 78 (сх. 5, северозападни пиластар, бр. 57).

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Bibliotheca hagiographica graeca, I, III, Bruxelles 1957³.

Brubaker L., Haldon J., *Byzantium in the iconoclast era (ca 680–850). The sources*, Aldershot 2001.

Byzantium: faith and power (1261–1557), ed. H. C. Evans. New York – New Haven – London 2004.

Chadzidakis N., *Hosios Loukas*, Athens 1997.

Cincheza-Buculei E., *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Humor*, Studii şi cercetări de istoria srtei. Artă plastică, serie nouă, 4 (2014) 193.

Cincheza-Buculei E., *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Suceviţa*, Studii şi cercetări de istoria artei. Artă plastică, serie nouă, 3 (2013) 184.

Cvetković B., *The painted programs in thirteenth-century Serbia: Structure, themes, and accents*, in: *Orient et Occident méditerranéens au XIIIe siècle. Les programmes picturaux*, eds. F. Joubert, J. P. Caillet, Paris 2012, 158.

Da Costa-Louillet G., *Saints de Constantinople aux VIIIe, IXe et Xe siècles*, Byzantion 24 (1954) 256–263.

Djurić V. J., *"Le nouveau Joasaph"*, CA 33 (1985) 99–109.

Eastmond A., Skhirtladze Z., *Udabno monastery in Georgia: Inovation, Conservation and the reinterpretation of medieval art*, Iconographica 7 (2008) 36.

Gabelić S., *O ikonografiji svetog Trifuna*, Културно наследство 28–29 (2004) 110, 111.

Galavaris G., *The portraits of St. Athanasius of Athos*, Byzantine Studies / Études byzantine 5/1–2 (1978) 96–123.

Goldfus H., Arubas B., Alliata E., *The Monastery of St. Theoctistus (Deir Muqallik)*, Liber Annuus 45 (1995) 247–292.

Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle, I–II*, Bruxelles 1975.

Hatlie P., *Monks and monasteries in Constantinople. Ca. 350–850*, Cambridge 2011.

Hirschfeld Y., *The Judean desert monasteries in the Byzantine period*, New Haven – London 1992.

Hostetter W.T., *In the heart of Hilandar*, Belgrade 1998 (CD–ROM).

Hutter I., *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften. Oxford Bodleian library, II*, Stuttgart 1978.

Icons from the orthodox communities of Albania, ed. A. Tourta, Thessaloniki 2006.

Janin R., *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I. Le siège de Constantinople et le patriarchat oecuménique, III. Les églises et les monastères*, Paris 1953.

Kissas S., *An Athonite icon depicting a Thessalonian hagiologion*, in: *Западноевропски барок и византијски свет*, ed. Д. Медаковић, Београд 1991, 199–205.

La vie grecque de s. Jean le Psichaïte, ed. P. van den Ven, Le Muséon 21 (1902) 97–125.

Lake K., *The early days of monasticism on Mount Athos*, Oxford 1909.

Lecaque P., *Représentations de Saint Jean de Rila dans les peintures de la Tour de Hrel'o au Monastére de Rila (XIVe siècle)*, Revue des Études Slaves 60/2 (1988) 513–517.

Lidov A., *Mural paintings of Akhtala*, Moscow 1991.

Majeska G., *Russian pilgrims and the relics of Constantinople*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. А. М. Лидов, Москва 2003, 387–396 (Majeska G., *Russian pilgrims and the relics of Constantinople,* in: *Vostochnokhristianskie relikvii,* ed. A. M. Lidov, Moskva 2003, 387–396).

Mango C., *Le développement urbain de Constantinople, IVe–VIIe siècles,* Paris 1985.

Manuel Panselinos. From the Holy Church of the Protaton, ed. E. Tsigaridas, Thessaloniki 2003.

Marinis V., *Art and ritual in the churches of Constantinople. Ninth to fifteenth Centuries*, Cambridge 2014.

Martin-Hisard B., *La Vie de Jean et Euthyme et le statut du monastere des Iberes sur l'Athos*, REB 49 (1991) 67–142.

Mavropoulou-Tsioumi Ch., *The painting of the ninth century in the Church of Saint Andrew 'Peristera'*, Зограф 26 (1997) 7–16.

Michaïlidis M., *Les peintures murales de l'église de Saint-Jean le Theologien à Veria*, in: *Actes du XVᵉ CIÉB, II B*, Athènes 1981, 479)

Milkowicz W., *Ein nordrussischer auf Holz gemalter Kalender aus der Zeit um 1600*, Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale 22 (1896) 210.

Milkowicz W., *Zwei Fresco-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz and Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert*, Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst und historischen Denkmale 24 (1898) 11.

Morris R., *Monks and laymen in Byzantium, 843–1118*, Cambridge 1995.

Mošin V., *Slavenska redakcija Prologa Konstantina Mokisijskog u svjetlosti vizantijsko-slavenskih odnosa XII.–XIII. vijeka*, Zbornik Historijskog instituta Jugoslavenske akademije 2 (1959) 42.

Papachryssanthou D., *La Vie de saint Euthyme le Jeune et la métropole de Thessalonique à la fin du Ixe et au début du Xe siècle*, REB 32 (1974) 225–245.

Patlagean E., *Sainteté et pouvoir*, in: *The Byzantine saint*, ed. S. Hackel, New York 2001², 90, 103.

Patrich J., *Sabas, leader of Palestinian monasticism. A comparative study in Eastern Monasticism, fourth to seventh centuries,*Washington 1995.

Pavlikianov C., *The medieval aristocracy on Mount Athos*, Sofia 2001.

Pelekanidēs S., Hatzidakēs M., *Καστορία*, Athēna 1984.

Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit. Erste Abteilung (641–867), I–II, ed. R.-J. Lilie, C. Ludwig, T. Pratsch, I. Rochow, Berlin–New York 2000.

Radojičić Dj. Sp., *Jedna pozajmica u najstarijoj srpskoj crkvenoj pesmi (u Savinoj Službi Simeonu Nemanji)*, Slovo 6–8 (1957) 231–235.

Ross M., *Catalogue of the Byzantine and early medieval antiquities int the Dumbarton Oaks collection*, Washington 1962.

Ševčenko I., *Hagiography of the iconoclast period,* in: *Iconoclasm*, eds. A. Bryer, J. Herrin, Birmingham 1977, 117.

Stavropoulou-Makri A., *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ioaninna 1989.

Ştefănescu I. D., *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIXe siècle, Nouvelles receherches. Etudes iconographique*, Paris 1929.

Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902.

Talbot A. M., *Holy men of Mount Athos*, in: *The monastic magnet. Roads to and from Mount Athos*, ed. R. Gothóni, G. Speake, Oxford–Bern 2008, 45–47.

Tarnanidis C., *The Slavonic manuscripts discovered in 1975 at St. Catherine's monastery on Mount Sinai*, Thessaloniki 1988.

Tavlakis I., *Russian icons of the 17th Century,* in: M. Vassilaki, I. Tavlakis, E. Tsigaridas, *The Holy Monastery of Aghiou Pavlou. The icons,* Mount Athos 1999.

The ossuary of the Bachkovo monastery, eds. E. Bakalova et al., Plovdiv 2003.

Theis L., *Where was the Church of Hagios Mokios? Remarks on some accidental findings in Istanbul*, in: *Thirtieth annual Byzantine studies conference. Abstracts of papers*, Baltimore 2004 (http://www.bsana.net/conference/archives/2004/abstracts_2004.html);

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, Paris 2011.

Tomeković S., *Les saints ermites et moines dans le décor du narthex de Mileševa*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1987, 53

Vie et office de saint Euthyme le Jeune, ed. L. Petit, Paris 1904.

Βοκοτόπουλος Π., *Οι εικόνες μηνολογίου του Μεγάλου Μετεώρου*, in: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη, I*, Αθήνα 1991 (Vokotopoulos P., *Oi eikones menologiou tou Magalou Meteōrou*, in: *Euphrosinon. Aphierōma ston Manolē Chatzidakē, I*, Athēna 1991).

Γαρίδης Μ., Παλιούρας Θ. Π., *Συμβολή στην εικονογραφία νεομαρτύρων*, Ηπειρωτικά Χρονικά 22 (1980) 195–197 [Garidēs M., Paliouras Th. P., *Symvoli sten eikonographia neomartirōn*, Epeirōtika Chronika 22 (1980) 195–197],

Γρηγορίου-Ιωαννίδου Μ., *Ζητήματα στρατολογίας στο Βυζάντιο· η περίπτωση του οσίου Ευθυμίου του Νέου,* Βυζαντιακά 10 (1990) 151–158 [Grēgoriou-Iōannidou M., *Zetēmata stratologias sto Vyzantio he periptōse tou hosiou Euthymiou tou Neou*, Vyzantiniaka 10 (1990) 151–158].

Μαυροπούλου-Τσιούμη Χ., Κουντουρά Α., *Ο ναός του αγίου Ανδρέα Περιστεράς*, Κληρονομία 13 (1981) 487–508 [Mavropoulou--Tsioume Ch., Kountoura A., *O naos tou agiou Andrea Peristeras*, Kleronomia 13 (1981) 487–508].

Παζαράς Θ. Ν., *Οι κτητορικοί τάφοι στο καθολικό της Μονής Ιβήρων*, Βυζαντίνα 26 (2006) 125–136 [Pazaras Th. N., *Oi ktētorikoi taphoi sto katholiko tēs Monēs Ivirōn*, Vyzantina 26 (2006) 125–136].

Τούρτα Α. Γ., *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοοένδρι, Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991 (Tourta A. G., *Oi naoi tou Agiou Nikolaou stē Vitsa kai tou Agiou Mēna sto Monooendri, Proseggisē sto ergo tōn zōgraphōn apo to Linotopi*, Athēna 1991).

Τούτος Ν., Φουστέρης Γ., *Ευρετήριον της μνημειακής ζωγραφικής του Αγίου Όρους. 10ος – 17ος αιώνας*, Αθήνα 2010 (Toutos N., Fousteris G., *Evretērion tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs tou Agiou Orous. 10os–17 aiōnas*, Athēna 2010).

Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока, II, Святой Восток*, Москва 1876 (Arhiepiskop Sergiĭ, *Polnyĭ mesi͡ats͡eslov Vostoka, II, Svi͡atoĭ Vostok*, Moskva 1876).

Афонский патерик или Жизнеописания святых на Святой Афонской Горе просиявших, I–II, Москва 1897[7] (Afonskiĭ paterik ili Zhizneopisanii͡a svi͡atykh na Svi͡atoĭ Afonskoĭ Gore prosii͡avshikh, I–II, Moskva 1897[7]).

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 (Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica*, Beograd 1986).

Бакалова Е., *Към интерпретацията на най-ранния житиен цикъл за Иван Рилски в изобразителното изкуство*, Кирило--Методиевски студии 3 (1986) 146–153 [Bakalova E., *Kŭm interpretat͡sii͡ata na naĭ-rannii͡a zhitien t͡sikŭl za Ivan Rilski v izobrazitelnoto izkustvo*, Kirilo-Metodievski studii 3 (1986) 146–153].

Војводић Д., *Студенички гроб светог Симеона Српског*, in: *Владар, монах и светитељ. Стефан Немања – Преподобни Симеон Мироточиви и српска историја и култура (1113–1216)*, у штампи (Vojvodić D., *Studenički grob svetog Simeona Srpskog*, in: *Vladar, monah i svetitelj. Stefan Nemanja – Prepodobni Simeon Mirotočivi i srpska istorija i kultura (1113–1216)*, u štampi).

Вольская А., *Росписи средневековых трапезных Грузии*, Тбилиси 1974 (Vol'skai͡a A., *Rospisi srednevekovykh trapeznykh Gruzii*, Tbilisi 1974).

Габелић С., *Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998 (Gabelić, S., *Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998).

Грозданов Ц., *Курбиново и други студији на фрескоживописот во Преспа*, Скопје 2006 (Grozdanov C., *Kurbinovo i drugi studiji na freskoživopisot vo Prespa*, Skopje 2006).

Грозданов Ц., *Портрети од светителите од Македонија. Од IX–XVIII век*, Скопје 1983 (Grozdanov C., *Portreti od svetitelite od Makedonija. Od IX–XVIII vek*, Skopje 1983).

Грујић Р., *Старине манастира Ораховице у Славонији*, Старинар 14 (1939) 33 [Grujić R., *Starine manastira Orahovice u Slavoniji*, Starinar 14 (1939) 33].

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994).

Ђорђевић И. М., *Представа светог Саве Јерусалимског у студеничкој Богородичиној цркви*, in: *Студеница у црквеном животу и историји српског народа*, Београд 1987, 171–182 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 76–88) [Djordjević I. M., *Predstava svetog Save Jerusalimskog u studeničkoj Bogorodičinoj crkvi*, in: *Studenica u crkvenom životu i istoriji srpskog naroda*, Beograd 1987, 171–182 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 76–88]

Ђорђевић И. М., *Представе светих Бориса и Глеба у Милешеви и српско-руске везе прве половине XIII столећа*, in: idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 101–113 (Djordjević I. M., *Predstave svetih Borisa i Gljeba u Mileševi i srpsko-ruske veze prve polovine XIII stoleća*, in: idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 101–113).

Ђорђевић И. М., *Свети Симеон Немања као нови Јоасаф*, Лесковачки зборник 33 (1993) 159–166 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 425–435) [Djordjević I. M., *Sveti Simeon Nemanja kao novi Joasaf*, Leskovački zbornik 33 (1993) 159–166 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 425–435]

Ђорђевић И. М., *Свети столпници у српском зидном сликарству средњег века*, ЗЛУМС 18 (1982) 45, 46–50 (= idem, *Студије српске средњовековне уметности*, Београд 2008, 68, 69–74) [Djordjević I. M., *Sveti stolpnici u srpskom zidnom slikarstvu srednjeg veka*, ZLUMS 18 (1982) 45, 46–50 (= idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 68, 69–74)].

Ђурић В. Ј., *Иконографска похвала светом Симеону Немањи у Студеници*, in: *Стефан Немања – Свети Симеон Мироточиви. Историја и предање*, ed. Ј. Калић, Београд 2000, 274–275 (Djurić V. J., *Ikonografska pohvala svetom Simeonu Nemanji u Studenici*, in: *Stefan Nemanja – Sveti Simeon Mirotočivi. Istorija i predanje*, ed. J. Kalić, Beograd 2000, 274–275).

Ђурић В. Ј., *Свети Сава и сликарство његовог доба*, in: *Сава Немањић – свети Сава. Историја и предање,* ed. В. Ђурић, Београд 1979, 248 (Djurić V. J., *Sveti Sava i slikarstvo njegovog doba*, in: *Sava Nemanjić – sveti Sava. Istorija i predanje*, ed. V. Djurić, Beograd 1979, 248)

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1991 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1991).

Евсеева Л. М., *Афонская книга образцов XV в. О методе работы и моделях средневековного художника*, Москва 1998 (Evseeva L. M., *Afonskai͡a kniga obrazt͡sov XV v. O metode raboty i modeli͡akh srednevekovnogo khudozhnika*, Moskva 1998).

Живковић Б., *Грачаница. Цртежи фресака*, Београд 1989 (Živković B., *Gračanica. Crteži fresaka*, Beograd 1989).

Живковић Б., *Милешева. Цртежи фресака*, Београд 1992 (Živković B., *Mileševa. Crteži fresaka*, Beograd 1992).

Живојиновић М., *Почеци светогорског монаштва, (од VIII до друге половине IX века)*, in: *Казивања о Светој Гори*, Београд 1995, 14–

15 [Živojinović M., *Počeci svetogorskog monaška, (od VIII do druge polovine IX)*, in: *Kazivanja o Svetoj Gori*, Beograd 1995, 14–15].

Јеромонах Хризостом Столић, *Православни светачник, I*, Београд 1988 (Jeromonah Hrizostom Stolić, *Pravoslavni svetačnik, I*, Beograd 1988).

Кашанин М. et al., *Манастир Студеница*, Београд 1986.

Кајмаковић З., *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977 (Kajmaković Z., *Georgije Mitrofanović*, Sarajevo 1977).

Кесић-Ристић С., Војводић Д., *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 378 (Kesić-Ristić S., Vojvodić D., *Menolog*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 378).

Книга паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония архиепископа Новгородского в 1200 году, ed. Хр. М. Лопарев, *Православный палестинский сборник* 51 (*1899*) 26 [*Kniga palomnik. Skazanie mest svi͡atykh vo Tsaregrade Antonii͡a arhiepiskopa Novgorodskogo v 1200 godu*, ed. Khr. M. Loparev, Pravoslavnyĭ palestinskiĭ sbornik 51 (1899) 26].

Коматина П., *Први помен светогорског монаштва – 843. или 859. година?*, in: *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ. Зборник у част Мирјане Живојиновић*, ed. Б. Миљковић, Д. Џелебџић, Београд 2015, 27–33 (Komatina P., *Prvi pomen svetogorskog monaštva – 843. ili 859. godina?*, in: *PERIBOLOS. Zbornik u čast Mirjane Živojinović*, ed. B. Miljković, D. Dželebdžić, Beograd 2015, 27–33).

Кораћ В., Шупут М., *Архитектура византијског света*, Београд 2005[2] (Korać V., Šuput M., *Arhitektura vizantijskog sveta*, Beograd 2005[2]).

Крсмановић Б., *Значај Атона и Охридске архиепископије у политици Василија II на Балкану*, ЗРВИ 49 (2012) 89–96 [Krsmanović B., *Značaj Atona i Ohridske arhiepiskopije u politici Vasilija II na Balkanu*, ZRVI 49 (2012) 89–96].

Кучековић А., *Лоза српских владара и архиепископа у цркви манастира Ораховице у Славонији*, ЗНМ 18/2 (2007) 100, 111 [Kučeković A., *Loza srpskih vladara i arhiepiskopa u crkvi manastira Orahovice u Slavoniji*, ZNM 18/2 (2007) 100, 111].

Лихачев Н. П., *Материалы для истории русского иконописания. Атлас снимков, I–II*, Санкт-Петербург 1906 (Likhachev N. P., *Materialy dli͡a istorii russkogo ikonopisanii͡a. Atlas snimkov, I–II*, Sankt-Peterburg 1906).

Марковић М., *Манастир Светог Никите код Скопља. Задужбина краља Милутина*, Београд 2015 (Marković M., *Manastir Svetog Nikite kod Skoplja. Zadužbina kralja Milutina*, Beograd 2015).

Марковић М., *Првобитни живопис главне манастирске цркве*, in: *Манастир Хиландар*, ed. Г. Суботић, Београд 1998, 232 (Marković M., *Prvobitni živopis glavne manastirske crkve*, in: *Manastir Hilandar*, ed. G. Subotić, Beograd 1998, 232).

Марковић М., *Прво путовање светог Саве у Палестину и његов значај за српску средњовековну уметност*, Београд 2009 (Marković M., *Prvo putovanje svetog Save u Palestinu i njegov značaj za srpsku srednjovekovnu umetnost*, Beograd 2009).

Марковић М., *Хиландар и живопис у црквама његових метоха – пример Светог Никите код Скопља*, Ниш и Византија 4 (2006) 290 [Marković M., *Hilandar i živopis u crkvama njegovih metoha – primer Svetog Nikite kod Skoplja*, Niš i Vizantija 4 (2006) 290].

Медић М., *Стари сликарски приручници, III. Ерминија о сликарским вештинама Дионисија из Фурне,* Београд 2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici, III. Erminija o slikarskim veštinama Dionisija iz Furne*, Beograd 2005).

Медић М., *Стари сликарски приручници, II*, Београд 2002 (Medić M., *Stari slikarski priručnici, II*, Beograd 2002).

Мијовић П., *Бококоторска сликарска школа XVII–XIX вијека. I. Зограф даскал Димитрије*, Титоград 1960 (Mijović P., *Bokokotorska slikarska škola XVII–XIX vijeka. I. Zograf daskal Dimitrije*, Titograd 1960).

Мијовић П., *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973 (Mijović P., *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Beograd 1973).

Милановић В., *О првобитном програму зидног сликарства у припрати Богородичине цркве у Морачи*, in: *Манастир Морача*, eds. Б. Тодић, Д. Поповић, Београд 2006, 173–174 (Milanović V., *O prvobitnom programu zidnog slikarstva u priprati Bogorodičine crkve u Morači*, in: *Manastir Morača*, eds. B. Todić, D. Popović, Beograd 2006, 173–174).

Милановић В., *Светачки лик у контексту: један нерасветљени пример из есонартекса цркве у манастиру Трескавац,* in: *Византијски свет на Балкану, II,* eds. Б. Крсмановић, Љ. Максимовић, Р. Радић, Београд 2012, 459–476 (Milanović V., *Svetački lik u kontekstu: jedan nerasvetljeni primer iz eksonarteksa crkve u manastiru Treskavac*, in: *Vizantijski svet na Balkanu, II*, eds. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 459–476).

Миљковић Б., *Житија светог Саве као извори за историју средњовековне уметности*, Београд 2008 (Miljković B., *Žitija svetog Save kao izvori za istoriju srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008).

Николић Р., *Конзерваторски запис о живопису светог Саве у Богородичиној цркви манастира Студенице. II део*, Саопштења 19 (1987) 37–79 [Nikolić R., *Konzervatorski zapis o živopisu svetog Save u Bogorodičinoj crkvi manastira Studenice. II deo*, Saopštenja 19 (1987) 37–79].

Павловић Д., *Зидно сликарство градачког католикона. Попис фресака и белешке о појединим иконографским особеностима*, Зограф 36 (2012) 75–89 [Pavlović D., *Zidno slikarstvo gradačkog katolikona. Popis fresaka i beleške o pojedinim ikonografskim osobenostima*, Zograf 36 (2012) 75–89].

Павловић Д., *Култ и иконографија двојице светих Андреја са Крита*, ЗРВИ 49 (2012) 229 [Pavlović D., *Kult i ikonografija dvojice svetih Andreja sa Krita*, ZRVI 49 (2012) 229].

Павловић Д., *Представе Алексија Божијег човека, светог Јована Каливита и светог Јефросина Повара у византијском и поствизантијском зидном сликарству*, ЗНМ 21/2 (2014) 66–70 [Pavlović D., *Predstave Aleksija Božijeg čoveka, svetog Jovana Kalivita i svetog Jefrosina Povara u vizantijskom i postvizantijskom zidnom slikarstvu*, ZNM 21/2 (2014) 66–70].

Павловић Л., *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965 (Pavlović L., *Kultovi lica kod Srba i Makedonaca*, Smederevo 1965).

Папахрисанту Д., *Атонско монаштво. Почеци и организација*, Београд 2003 (Papahrisantu D., *Atonsko monaštvo. Počeci i organizacija*, Beograd 2003).

Пенкова Б., *Образът на св. Йоан Рилски в Боянската църква*, Старобългарска литература 39–40 (2009) 163–183 [Penkova B., *Obrazŭt na sv. Ĭoan Rilski v Boi͡anskata tsŭrkva*, Starobŭlgarska literatura 39–40 (2009) 163–183].

Пенкова Б., *Св. Йоан Рилски в Боянската църква – иконография и археология*, Проблеми на изкуството 2 (2011) 28–31 [Penkova B., Sv. *Ĭoan Rilski v Boi͡anskata tsŭrkva – ikonografii͡a i arkheologii͡a*, Problemi na izkustvoto 2 (2011) 28–31].

Петков Г., *Бугарска пролошка житија у српским рукописима стиховног пролога*, in: *Словенско средњовековно наслеђе*, ed. З. Витић, Т. Јовановић, И. Шпадијер, Београд 2001, 393–399 (Petkov G., *Bugarska prološka žitija i srpskim rukopisima stihovnog prologa*, in: *Slovensko srednjovekovno nasledje*, ed. Z. Vitić, T. Jovanović, I. Špadijer, Beograd 2001, 393–399).

Петковић В. Р., *Ликови ктитора у старим црквама српским*, Нова искра, год.10, бр. 10 (1911) 302 [Petković V. R., *Likovi ktitora u starim crkvama srpskim*, Nova iskra, god. 10, br. 10 (1911) 302].

Петковић В. Р., *Манастир Студеница*, Београд 1924 (Petković V. R., *Manastir Studenica*, Beograd 1924).

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије, 1557–1614*, Нови Сад 1965 (Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije, 1557–1614*, Novi Sad 1965).

Петковић С., *Иконе манастира Хиландара*, Манастир Хиландар 1997 (Petković S., *Ikone manastira Hilandara*, Manastir Hilandar 1997).

Петковић С., *Манастир Света Тројица у Пљевљима*, Пљевља 2008[2] (Petković S., *Manastir Sveta Trojica u Pljevljima*, Pljevlja 2008[2])

Петковић С., *Морача*, Манастир Морача 2002[2] (Petković S., *Morača*, Manastir Morača 2002[2]).

Петковић С., *О фрескама XVI века из припрате Пећке патријаршије и њиховим сликарима*, Саопштења 16 (1984) 57–65 [Petković S., *O freskama XVI veka iz priprate Pećke patrijaršije i njihovim slikarima*, Saopštenja 16 (1984) 57–65].

Поповић Д., *Монах – пустињак*, in: *Приватни живот у српским земљама средњег века*, eds. С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд 2004, 556–557 (Popović D., *Monah – pustinjak*, in: *Privatni život u srpskim zemljama srednjeg veka*, eds. S. Marjanović-Dušanić, D. Popović, Beograd 2004, 556–557).

Поповић Д., *О настанку култа светог Симеона*, in: eadem, *Под окриљем светости. Култ светих владара и реликвија у средњовековној Србији*, Београд 2006, 57 (Popović D., *O nastanku kulta svetog Simeona*, in: eadem, *Pod okriljem svetosti. Kult svetih vladara i relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Beograd 2006, 57).

Поповић Д., *Пустиножитељство светог Саве Српског*, in: *Култ светих на Балкану II*, ed. М. Детелић, Крагујевац 2002, 61–85 (Popović D., *Pustinožiteljstvo svetog Save Srpskog*, in: *Kult svetih na Balkanu, II*, ed. M. Detelić, Kragujevac 2002, 61–85).

Поповић Д., *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992 (Popović D., *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1992).

Поповић Д., Тодић Б., Војводић Д., *Дечанска пустиња. Скитови и келије манастира Дечана*, Београд 2011 (Popović D., Todić B., Vojvodić D., *Dečanska pustinja. Skitovi i kelije manastira Dečana*, Beograd 2011).

Поповић Д., *Цветна симболика и култ реликвија у средњовековној Србији*, Зограф 32 (2008) 72 [Popović D., *Cvetna simbolika i kult relikvija u srednjovekovnoj Srbiji*, Zograf 32 (2008) 72].

Поповић Ј., *Житија светих за април*, Београд 1973 (Popović J., *Žitija svetih za april*, Beograd 1973).

Поповић Ј., *Житија светих за јануар*, Београд 1972 (Popović J., *Žitija svetih za januar*, Beograd 1972).

Поповић Ј., *Житија светих за мај*, Београд 1974 (Popović J., *Žitija svetih za maj*, Beograd 1974).

Поповић Ј., *Житија светих за октобар*, Београд 1977 (Popović, *Žitija svetih za oktobar*, Beograd 1977).

Поповић Ј., *Житија светих за септембар*, Београд 1976 (Popović J., *Žitija svetih za septembar*, Beograd 1976).

Православная энциклопедия, XVII, Москва 2008; *XXIV*, Москва 2010 (*Pravoslavnaia ėntsiklopediia, XVII*, Moskva 2008; *XXIV*, Moskva 2010).

Радовановић Ј., *Монаштво и мучеништво у сликарству манастира Хиландара и Пећке патријаршије*, in: idem, *Иконографска истраживања српског сликарства XIII и XIV века*, Београд 1988, 79–82 (Radovanović J., *Monaštvo i mučeništvo u slikarstvu manastira Hilandara i Pećke patrijaršije*, in: ibid., *Ikonografska istraživanja srpskog slikarstva XIII i XIV veka*, Beograd 1988, 79–82).

Радојчић С., *Милешева*, Београд 1963 (Radojčić S., *Mileševa*, Beograd 1963).

Радујко М., *Трагови престола великог жупана Стефана Немањића и фреско-украс главне цркве манастира Студенице*, Зограф 36 (2012) 59–61 [Radujko M., *Tragovi prestola velikog župana Stefana Nemanjića i fresko-ukras glavne crkve manastir Studenice*, Zograf 36 (2012) 59–61].

Рајић Д., Тимотијевић М., *Манастири Овчарско-кабларске клисуре*, Чачак–Београд 2012[2] [Rajić D.,

Timotijević M., *Manastiri Ovčarsko-kablarske klisure*, Čačak–Beograd 2012[2]].

Сарабьянов В. Д., *Монашеская тема во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти О. И. Подобедовой (1912–1999)*, ed. М. А. Орлова, Москва 2005, 329–331 (Sarabianov V. D., *Monasheskaia tema vo freskakh sobora Rozhdestva Bogoroditsy Antonieva monastyria v Novgorode,* in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. K 2000-letiiu khristianstva. Pamiati O. I. Podobedovoĭ (1912–1999)*, ed. M. A. Orlova, Moskva 2005, 329–331).

Сарабьянов В. Д., *Программа монашеских изображений в росписях собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря*, in: *Древнерусское искусство. Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова*, ed. М. А. Орлова, Москва 2008, 79 (Sarabianov V. D., *Programma monasheskikh izobrazheniĭ v rospisiakh sobora Rozhdestva Bogoroditsy Snetogorskogo monastyria*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvennaia zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiĭskoĭ ėpokhi. K 1100-letiiu Pskova*, ed. M. A. Orlova, Moskva 2008, 79).

Свети Сава. Сабрана дела, ed. Т. Јовановић, Београд 1998 (*Sveti Sava. Sabrana dela*, ed. T. Jovanović, Beograd 1998).

Станкова Р, *Култ и химнография. Служби за местни южнославянски и балкански светци в ръкописи от XIII–XV в.*, София 2012 (Stankova R., *Kult i khimnografiia. Sluzhbi za mestni iuzhnoslavianski i balkanski svettsi v rŭkopisi ot XIII–XV v.*, Sofiia 2012).

Станкова Р., *Култът към св. Иван Рилски в сръбската книжнина от XIII– XV в.*, Црквене студије 6 (2009) 193–201 [Stankova R., *Kultŭt kŭm sv. Ivan Rilski v srŭbskata knizhina ot XIII–XV v.*, Crkvene studije 6 (2009) 193–201].

Стефан Првовенчани. Сабрана дела, eds. Љ. Јухас-Георгијевска, Т. Јовановић, Београд 1999 (*Stefan Prvovenčani. Sabrana dela*, eds. Lj. Juhas-Georgijevska, T. Jovanović, Beograd 1999).

Стефановић Д. Е., *О поменима словенских празника у месецословима псалтира с последовањем Библиотеке Матице српске*, in: *Ћирилске рукописне књиге Библиотеке Матице српске. IV. Псалтири*, ed. В. Јерковић, Нови Сад 1993, 172, 189 (Stefanović D. E., *O pomenima slovenskih praznika i mesecoslovima psaltira s posledovanjem Biblioteke Matice spske*, in: *Ćirilske rukopisne knjige Biblioteke Matice srpske. IV. Psaltiri*, ed. V. Jerković, Novi Sad 1993, 172–189).

Стефановић Д. Е., *Прилог проучавању месецослова XIII и XIV века*, Јужнословенски филолог 45 (1989) 145, 146–147 [Stefanović D. E., *Prilog proučavanju mesecoslova XIII i XIV veka*, Južnoslovenski filolog 45 (1989) 145, 146–147].

Строгановский иконописный лицевой подлинник, Москва 1869 (*Stroganovskiĭ ikonopisnyĭ litsevoĭ podlinnik,* Moskva 1869).

Суботин-Голубовић Т., *Служба св. Ивану Рилском у српском рукописном наслеђу*, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 68–69/1–4 (2002–2003) 135–145 [Subotin-Golubović T., *Služba sv. Ivanu Rilskom u srpskom rukopisnom nasledju*, Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor 68–69/1–4 (2002–2003) 135–145].

Суботић Г., *Најстарије представе Георгија Новог (Кратовца),* ЗРВИ 32 (1993) 181–182 [Subotić G., *Najstarije predstave Georgija Novog (Kratovca),* ZRVI 32 (1993) 181–182].

Тодић Б., *Грачаница. Сликарство*, Приштина 1999[2] (Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Priština 1999).

Тодић Б., *Ктиторска композиција у наосу Богородичине цркве у Студеници*, Саопштења 29 (1997) 34–35 [Todić B., *Ktitorska kompozicija u naosu Bogorodičine crkve u Studenici*, Saopštenja 29 (1997) 34–35].

Тодић Б., *Патријарх Јоаникије – ктитор фресака у цркви св. Апостола у Пећи*, ЗЛУМС 16 (1980) 95 [Todić B., *Patrijarh Joanikije – ktitor fresaka u crkvi sv. Apostola u Peći*, ZLUMS 16 (1980) 95].

Тодић Б., *Српски и балкански светитељи на фрескама XVI века у Студеници*, in: *Словенско средњовековно наслеђе*, eds. З. Витић, Т. Јовановић, И. Шпадијер, Београд 2001, 653–663 (Todić B., *Srpski i balkanski svetitelji na freskama XVI veka u Studenici*, in: *Slovensko srednjovekovno nasledje*, eds. Z. Vitić, T. Jovanović, I. Špadijer, Beograd 2001, 653–663).

Трифуновић Ђ., *„Слава“ са поменима јужнословенских и балканских светаца*, Старобългарска литература 33/34 (2005) 106 [Trifunović Dj., *“Slava“ sa pomenima južnoslovenskih i balkanskih svetaca*, Starobŭlgarska literatura 33/34 (2005) 106].

Трифунович Ђ., *Сръбска средновековна „слава“ на балкански и южнославянски светци*, Старобългарска литература 14 (1983) 88, 89 [Trifunovich Dj., *Srŭbska srednovekovna “slava” na balkanski i iuzhnoslavianski svettsi*, Starobŭlgarska literatura 14 (1983) 88, 89].

Царевская Т. Ю., *О Царьградских реликвиях Антония Новгородского*, in: *Восточнохристианские реликвии*, ed. А. М. Лидов, Москва 2003, 398–409 (Tsarevskaia T. IU., O Tsar'gradskikh relikviiakh Atnoniia Novgorodskogo, in: *Vostochnokhristianskie relikvii,* ed. A. M. Lidov, Moskva 2003, 398–409).

Цветковић Б., *Свети Сава и програм живописа у Милешеви: прилози истраживању,* in: *Осам векова Милешеве, I,* eds. П. Влаховић et al., Манастир Милешева 2013, 314–317 (Cvetković B., *Sveti Sava i program živopisa u Mileševi: prilozi istraživanju*, in: *Osam vekova Mileševe, I*, eds. P. Vlahović et al., Manastir Mileševa 2013, 314–317).

Чанак-Медић М., Тодић Б., *Манастир Студеница*, Нови Сад 2011 (Čanak-Medić M., Todić B., *Manastir Studenica*, Novi Sad 2011).

Чанак-Медић М., Поповић Д., Војводић Д., *Манастир Жича*, Београд 2014 (Čanak-Medić M., Popović D., Vojvodić D., *Manastir Žiča*, Beograd 2014).

Џамић В., *Зидне слике с почетка XIX века у хиландарском саборном храму*, Саопштења 44 (2012) 193 [Džamić V., *Zidne slike s početka XIX veka u hilandarskom sabornom hramu*, Saopštenja 44 (2012) 193].

Шалина И. А., *Минейные иконы 1569. года из Иосифо-Волоколамского монастыря*, in: *От Царьграда до Белого моря. Сборник статей по средновековому искусству в честь Э. С. Смирновой*, ed. М. А. Орлова, Москва 2007, 651–678 (Shalina I. A., *Mineĭnye ikony 1569. goda iz Iosifo-Vokololamskogo monastyria*, in: *Ot Tsar'grada do Belogo moria. Sbornik stateĭ po srednovekovomu iskusstvu v chest' Ė. S. Smirnovoĭ*, ed. M. A. Orlova, Moskva 2007, 651–678).

Шево Љ., *Манастир Ломница*, Београд 1999 (Ševo Lj., *Manastir Lomnica*, Beograd 1999).

Depictions of holy monks in the western bay of the Church of the Virgin in Studenica

Miloš Živković

The western bay of the Church of the Virgin in Studenica features a number of depictions of holy monks. Their images continue the series of figures of the most prominent ascetics – Anthony, Euthymius the Great, Arsenius, Hilarion, Stephen the New Martyr and others – painted on the side walls and pilasters of the area under the dome. The figures in the western bay were painted in 1568, during the restoration of frescoes in the Studenica *katholikon*. It is, nevertheless, believed that they had occupied the same place in the original fresco decoration. This assumption is suggested by the fact that they are placed close to the donor's portrait, indicating that the selection and arrangement of monastic figures, conceived by Studenica's archimandrite, Sava, were intended to celebrate the monastic figure of Simeon Nemanja. It is assumed, that the image of the founder of Athonite coenobitic monasticism, Saint Athanasius the Athonite (Fig. 2), was placed close to the donor's portrait with the idea of establishing as direct as possible connection with the image of Simeon Nemanja. There are also grounds to assume that the figure of Saint John Klimax, on the west wall of the west bay – 'acts' in contact with the image of the founder of Studenica established on an ideal level. Even the images of two stylites, Saint Simeon and Saint Alypius, painted on the southern wall of the bay, on the sides of the niche housing the founder's tomb and his portrait above the tomb, can be explained using the same interpretive key.

As it has been concisely and effectively observed, through the selection of saintly figures in the western bay and their specific arrangement, "Sava celebrated his father – not his princely figure, but rather his spiritual and monastic personality". Convinced of the correctness of the quoted statement, we will try to study this segment of Studenica's frescoes in greater detail. In doing this, we will basically rely on an approach to the understanding of the painted program in the western bay of the Studenica church that stems from this statement. This can now be done by analyzing a number of somewhat overlooked depictions of monks.

The first noteworthy figure is shown on the west side of the southwestern pilaster, above the aforementioned figure of Saint Athanasius the Athonite. This is the image of Saint Theoktistos, one of the founders of the Palestinian tradition of eremitic monasticism (Fig. 3). The most convincing argument in favour of the hypothesis that, in 1568, the figure of Saint Theoktistos was painted after the corresponding image painted in 1208/1209 is the programmatic solution from the *katholikon* of the Mileševa monastery. In this church, whose thematic program was in many aspects devised by Saint Sava, Saint Theoktistos was given a prominent place. His monumental bust can be seen in the second tier of frescoes on the east wall of the narthex, i.e. just above the portraits of Archbishop Sava and Saint Simeon (Fig. 4).

On the western side of the western bay's south wall, in the second zone, above the figure of Saint Alypius, another monastic figure can be seen. The saint has not been identified in previous research. Although the inscription is partially damaged, the name can be easily read. Based on the inscription, it may be concluded that this is Saint Euthymius the New (Figs. 5–7). In all probability, this is a depiction of Saint Euthymius the New of Thessaloniki († 899), one of the earliest Athonite ascetics known by name. Judging by the results of previous studies, in the Middle Ages, Saint Euthymius the New of Thessaloniki was not depicted in any church in the territory within the Byzantine cultural sphere; his images were not frequent even in the Post-Byzantine period. In the light of the mentioned scarcity, the images of Saint Euthymius the New of Thessaloniki in Serbian churches gain considerable significance. Apart from the illustrations of the Menologion in the narthex of the Patriarchate of Peć (Fig. 8) and the Church of Saint Nicholas at Pelinovo (Fig. 11), he is depicted in the *katholikon* of the monastery of the Holy Trinity in Pljevlja (Fig. 10). In Studenica, the original fresco layer probably did not feature his figure. We believe that he was first painted during the restoration of 1568. A major role in choosing Saint Euthymius the New of Thessaloniki to be depicted could have been played by the church calendar. Namely, very close to this saint, there is an image of Saint John of Rila (Fig. 17), which also did not exist on the fresco layer painted in 1208/1209. The date of the feast dedicated to the Bulgarian ascetic (October 19) is close to the feast of Saint Euthymius the New (October 15). There are other cases when the painters of the restored frescoes in the Church of the Virgin relied on the Menologion when 'filling in the gaps' of the original iconographic program. For example, in addition to Saint Ephraim and Saint Paul of Thebes, on the northern wall of the area under the dome, they painted a very rarely depicted saint, Saint Palladius – anchorite from the Antioch region (Fig. 13). In doing this, they seem to have been guided by the fact that his feast coincided with that of Saint Ephrem the Syrian (January 28).

The figure painted next to Saint Euthymius the New, on the eastern side of the lunette in the western bay's

south wall, also dates from 1568. This is an image of Saint Euphrosynos the Cook (Fig. 21). Several details lead to the conclusion that the painters who restored the frescoes in 1568 are to be credited for his inclusion in the program. On the other hand, it should be pointed out that, viewed in a broader programmatic and conceptual context, the depiction of Saint Euphrosynos the Cook could have been painted in the same place even in 1208/1209. One should bear in mind the symbolic role of the saint's attributes – a branch with three apples, the paradise fruit mentioned in the Life of this "fool for Christ's sake", as an allusion to his visit to Paradise. The position above Simeon Nemanja's funerary portrait and next to the scene showing the Three Marys at the Tomb, which is also above Simeon Nemanja's portrait, would have been suitable for an image bearing such an emphatically soteriological and eschatological iconographic association.

On the west wall of the west bay, the figure of Saint John Calybites (Hut-Dweller; Figs. 22–23) was painted. It is noteworthy that during the sixteenth-century restoration of the murals, the same saint was also painted on the south wall of the narthex. The image features the typical iconographic symbols of the saint, a lavishly decorated Gospel Book and a cross, which cannot be found on the saint's bust in the naos. It is reasonable to assume that it was necessary to highlight the iconographic differences between the two depictions of Saint John Calybites because one of them had already been painted on the original fresco layer. In other words, the iconographic differences were determined by the original form of the earlier fresco. We believe that the fresco-icon in the naos was painted in 1208/1209. Such a conclusion may be supported by an outstanding example in the Serbian painting of the thirteenth century: the figure of Saint John Calybites from the naos in Gradac, whose iconographic program was in some very distinctive aspects determined by the corresponding solutions applied in the oldest Studenica frescoes.

Apart from Saint John Calybites, there is another saint who appears twice in the Studenica church dedicated to the Virgin Evergetis. On a narrow strip of the northern wall next to the northwest pilaster, above the image of the holy physician Cyrus, there is a considerably damaged figure of Saint Alexios "The Man of God" (Fig. 25). Another depiction of this monk, a "fool for Christ's sake", can be found in the narthex, close to the aforementioned figure of Saint John Calybites. Once again, it is reasonable to assume that the original iconographic program included at least one of the two depictions of Saint Alexios. In this case, too, we believe this was the figure in the naos.

The three holy fools, dealt with in this paper – Euphrosynos the Cook, Alexius "The Man of God" and John Calybites – were either depicted close to each other in the churches of the Byzantine world, or their saintly 'compatibility' – based on their 'folly for Christ's sake' and other similarities mentioned in hagiographic writings – was highlighted in some other way. The fact that Saint Alexios "The Man of God" is shown right across the figure of Saint Euphrosynos the Cook is another important argument supporting the assumption that the latter was painted in the same place already in 1208/1209. Finally, the assumption that the images of the two monks were painted on the original fresco layer leads to the hypothesis that the third character from the group of similar saints could have also been depicted in the western bay. In other words, the hypothesis that the fresco-icon of Saint John Calybites in the naos was painted on the original fresco layer is thereby further corroborated.

The Byzantine wall-paintings in the church of Saint Theodore at Platanos, Kynouria (Arcadia)

Maria Agrevi*

Ephorate of Antiquities of Corinthia

UDC 75.033.2:75.052](495.24 Platanos)»12»
DOI 10.2298/ZOG1539091A
Оригиналан научни рад

The church of St Theodore (also known as "Sts Theodoroi") at Platanos, Kynouria, is a single-nave building of small dimensions. The interior surfaces of its walls preserve their Byzantine paintings, which are partially visible under the coat of plaster that covers most of them. The paintings exhibit affinity with wall-paintings of churches in the Peloponnese (neighbouring Laconia included), and can be dated to the last quarter of the thirteenth century.

Keywords: Kynouria, Greece. Byzantine wall-painting, last quarter of the thirteenth century

The church of St Theodore (also known as "Sts Theodoroi", fig. 1) stands in the locality called "*Mother of water*" ("*Μάνα νερού*") in the village of Platanos on Mount Parnon, in the district of Kynouria. The interior surfaces of its walls preserve their Byzantine paintings, which are partially visible under the coat of plaster that covers most of them (pl. 1). A despotic icon of St Theodore on horseback on the modern *iconostasis* attests the dedication of the church to this saint, reflecting, in all probability, its original dedication too, judging by the representation of an equestrian saint on the north wall, close to the sanctuary, now largely covered by plaster.

The earliest written source mentioning a church of St Theodore at Platanos dates to 1696 and is the codex B.54, no. 157 (ff. 84, 85v) of the Archive of the Venetian Grimani family (Archivio Grimani dai Servi) in Venice (Archivio di Stato di Venezia).[1] According to this codex, at that period the village of Platanos numbered 258 inhabitants, and nine churches and chapels. As far as the Byzantine era is concerned, there has been no archaeological survey of the area so far to confirm the existence of the village. However, the church of St Theodore itself, as well as the report of "Plantano" in a 1450 inventory of toponyms and castles in the codex Marc. It. VII 2571 (12463, fol. 458r), and of "Platanos vile" in the inventory of the Annali Veneti by Stefano Magno (fol. 215r), of the year 1463,[2] testify the presence of a village or a settlement in the area in the Palaiologan period. According to local tradition, the village was founded during the Middle Ages by Cycladic islanders who came to Kynouria to escape piratical raids.[3]

Fig. 1. South-East view of the church

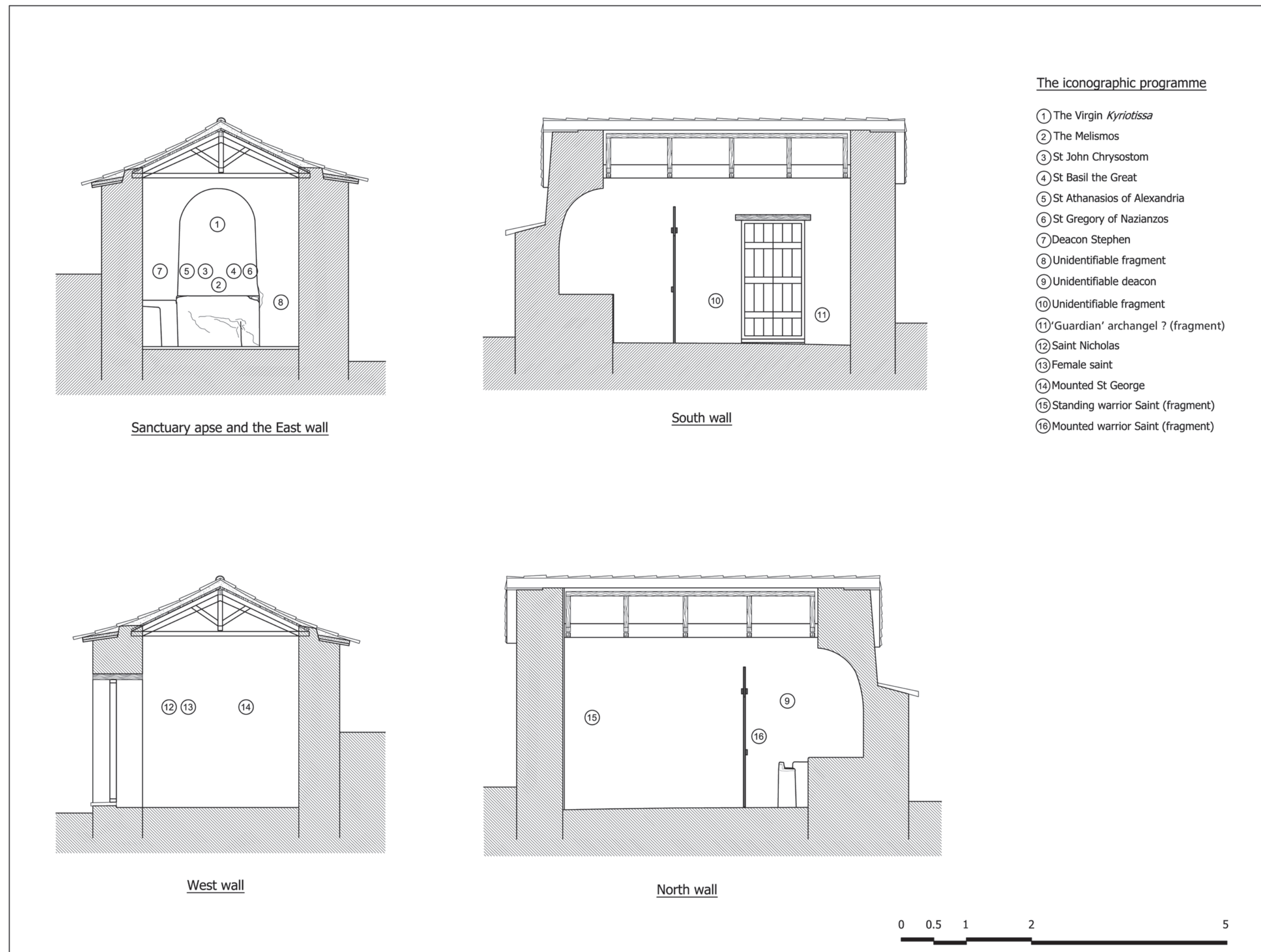
* maria.agrevi@yahoo.gr

I would like to thank warmly Mrs. A. Doumas for editing the English text.

1 C. Dokos, *Ἡ ἐν Πελοποννήσῳ ἐκκλησιαστικὴ περιουσία κατὰ τὴν περίοδον τῆς Β΄ Ἑνετοκρατίας*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 21 (1971–1974) 83–84.

2 On the report in the codex *Marc. It. VII 2571* v. E. Fenster, *Nochmals zu den venezianischen Listen der Kastelle auf der Peloponnes*, BZ 72 (1979) 330, 332, whereas for the *Annali Veneti* by Stefano Magno v. Ch. Hopf, *Chroniques gréco-romanes inédites ou peu connues*, Berlin 1873, 203; A. Bon, *La Morée Franque. Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la Principauté d'Achaïe (1205–1430),* Paris 1969, 693. It should be noted that the village is not mentioned in the early Ottoman taxation cadastre TT10–1/14662 (ca. 1460–1463), as G. Liakopoulos, historian–ottomanist, was kind enough to inform me. However, according to G. Liakopoulos, this does not mean that the village did not exist at that time; it may have been mentioned in some folios which have not survived. On the cadastre v. G. Liakopoulos, *A study of the early Ottoman Peloponnese in the light of an annotated editio princeps of the TT10–1/14662 Ottoman taxation cadastre (ca. 1460–1463)*, London – Istanbul (in press). In a 1467 list of the Morea castles there is a reference to a ruined fortified "Platanos villa" [Hopf, *op. cit.*, 206; Bon, *op. cit.*, 694; W. McLeod, *Castles of the Morea in 1467*, BZ 65 (1972) 356, 362, 363], corresponding to "*Plantano*" and "*Platanos vile*" mentioned in 1450 and 1463.

3 I. E. Peppas, *Μεσαιωνικὲς Σελίδες τῆς Ἀργολίδος, Ἀρκαδίας, Κορινθίας, Ἀττικῆς*, Athens 1990, 180.



Pl. 1. The iconographic programme of the church (drawings by K. Leptidou, architect, and G. Kalantzis, civil engineer)

The church is a single-nave building of small dimensions (length: 5.40 m without the apse, width: 3.80 m.), with a semicircular apse presenting a slight diminution in height. It is covered by a saddleback timber roof, which was added in 1987–1988, when the building underwent some serious reconstruction.[4] In all probability the original roof, at least in the interior, would have been a barrel-vault set on the thick (about 70 cm) walls. The entrance of the church is in the west part of its south wall. The church, nowadays coated with cement mortar to a significant degree, is built of rubble masonry, as can be seen in earlier photographs belonging to the Ephorate of Antiquities of Arcadia. A wooden *iconostasis* of simple structure, dated to the early twentieth century, isolates the sanctuary from the nave, which were not separated when the church was constructed. The altar is built, covering the lower part of the apse, whereas a built construction in the northeast part of the sanctuary served as a *prothesis* altar.

As a result of painting losses or the sporadically bad preservation of the paintings, most of the surfaces had already been covered by plaster before 1987–1988. The wall-paintings on the major part of the apse and the west wall, and in places on the east and the lateral walls, in excellent condition, are the exception to the rule and will be examined in this paper.

In the sanctuary apse, the semi-dome is occupied by the full-length frontal figure of the Virgin with Christ Child in the *Kyriotissa* type, flanked by two venerating archangels; represented on the half-cylinder is the *Melismos* with the Child in the paten with an *asteriskos* on the top and four concelebrant hierarchs to the side, visible almost to the thighs under the plaster: St John Chrysostom and St Basil the Great to the north and south of the paten, accompanied by St Athanasios of Alexandria and St Gregory of Nazianzos, respectively. Two partially visible frontal deacons are depicted on the surfaces close to the sanctuary apse, above the *prothesis* altar: a beardless deacon with short hair on the north part of the east wall, probably St Stephen, and a second deacon with short hair, a thin moustache and a short beard on the east part of the north wall.[5] An unidentifiable wall-painting fragment – a brick-red surface on blue background – is visible on the lower south part of the east wall, next to the altar. A fragment of another painting (garments?), of ochre, brick-red and blue, is visible on the lower part of the south wall close to the *iconostasis*, whereas on the west part of the wall, next to the entrance of the church, we see the right brick-red

[4] A. Bakourou, in: Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 43 (1988) B.1, 122–123.

[5] Could he be St Romanos, who is occasionally depicted close to St Stephen? On representations of the saint close to St Stephen v. A. Koumoussi, *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée (Rapports avec l'art occidental)*, Athens 1987, 74 n. 204, pl. 17.1–2.

boot with white details of a figure standing on a brick-red object, which, if we are not mistaken, could be identified as a footstool. Taking into consideration the position of the figure, the presumable footstool and the type of the footwear, he could be the "guardian" archangel of the church, commonly represented close to the entrance of churches from the thirteenth century onwards.[6] Two more standing frontal figures, visible to the lower parts of their body, St Nicholas and a female saint, whose name is covered by plaster, are depicted on the south part of the west wall, almost at the level of the faithful. Next to them, on the north part of the same wall, is an equestrian saint moving to the right and slaying a dragon. The feet of the saint and the greater part of the horse and the serpent are still coated with plaster, but the physiognomy of the figure and his white horse lead to the conclusion that this is St George. More warrior saints had been depicted on the north wall, as attested by a partially visible standing frontal saint in armour, on the west part, and parts of the forelegs of the horse of an equestrian saint to the east of it, next to the abovementioned unidentifiable deacon. Both the standing and the mounted warrior saints, covering a significant part of the surfaces – at least the north wall and the north part of the west wall – can be attributed to the dedication of the church to a warrior saint; they also recall the widespread tradition during the thirteenth and fourteenth centuries of depicting more than one warrior saints in churches of the Peloponnese after the Latin conquest.[7]

As far as the frame of each painting is concerned, we still see the thin red band separating the wall-painting of the semi-dome from that of the half-cylinder of the apse, as well as parts of the bands to the side of the deacon on the north wall and intermittently around the equestrian St George on the west wall. The background of the paintings is blue, except in the semi-dome of the apse, where it is divided into two zones, an upper blue zone and a lower ochre one.

Iconography

The Virgin Kyriotissa with archangels (fig. 2) The frontal figure of the Virgin standing upright on a brick-red footstool with the Christ Child, *IC XC*, in her bosom occupies the semi-dome of the apse; with her right hand she holds the torso of the Child, while with her left hand his left foot. Her dress is blue and her *maphorion* brick-red decorated with three white stars and white brushstrokes marking the edges. The Child has a crossed halo with white oblong lines forming both sides of the arms of the cross; each arm is decorated with a red dot imitating gems. He is clad in white garments with green brushstrokes. He blesses with his right hand at a distance from the torso while holding a rolled white scroll with the left before his torso. The two figures are accompanied by the archangels Michael and Gabriel in their luxurious imperial costume, in brick-red and ochre. Turned in three-quarter profile towards the centre of the apse, they venerate with their hands bare. The visible wing of each archangel is upturned, painted in brick-red with white geometrical motifs marking the outline.

Fig. 2. The wall-paintings of the apse

The representation follows the pre-iconoclastic type of the Virgin Kyriotissa.[8] Judging by the way the Virgin holds the Child, it resembles the variant on the apse of the church of the Transfiguration at Koropi (1020–1030),[9] of St John the Baptist at Megali Kastania, in Messenian Mani (mid-thirteenth century)[10] and of St Nicholas at Achragias, Laconia (fourth quarter of the fourteenth century);[11] the

[6] *Ibid.*, 124–127; M. Tatić-Djurić, *Archanges gardiens de Porte à Dečani*, in: *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle, Septembre 1985*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1989, 359–370; M. Emmanouēl, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Μακρυχώρι καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸν Ὀξύλιθο τῆς Εὔβοιας*, Athens 1991, 92. To the examples cited by the abovementioned scholars, add the depiction of the archangels in the Palaiomonastero at Vrontamas, Laconia, belonging to a 1201 phase of painting according to N. B. Drandakēs, *Το Παλιομονάστηρο του Βρονταμά*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 43 (1988), A, 182–183, pl. 95, most probably to a later phase in the thirteenth century, as suggested by Sh. E. J. Gerstel, *Art and Identity in the Medieval Morea*, in: *The Crusades from the Perspective of Byzantium and the Muslim World*, eds. A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh, Washington 2001, 275, n. 74.

[7] *Ibid.*, 270–273.

[8] On the *Kyriotissa* type v. mainly S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, Munich 1975, 213–216; A. Stavropoulou-Makri, *Εἰκόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στὸ Μέτσοβο*, Δωδώνη 4 (1975) 379–392; M. Aspra-Vardavakē, *Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς*, Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975–1976) 202–204; M. Tatić-Djurić, *L'icône de Kyriotissa*, in: *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes – Septembre 1976, IIB*, Athens 1981, 759–786; A. G. Mantas, *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843–1204)*, Athens 2001, 69–70.

[9] K. Skawran, *The development of middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1975, fig. 46; Mantas, *op. cit.*, fig. 13 with bibliography.

[10] F. A. Drosoyannē, *Σχόλια στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου στὴ Μεγάλη Καστάνια Μάνης*, Athens 1982, 13–16, pl. A, II, III, V.

[11] S. Kalopissi-Verti, *Stylistic observations on the painted decoration of St. Nicholas at Achragias in Laconia/Peloponnese*, in: *Σύμμεικτα, Collection of papers dedicated to the 40th anniversary of the Insti-*

same variant has also been used for the mosaic representation of the Virgin and Child between the emperors John II Comnenos and Irene in Hagia Sophia at Constantinople (ca. 1118).[12] The Child's gestures can be compared mainly with those in the examples from Koropi and Achragias.

The archangels Michael and Gabriel are also present in the *Kyriotissa* depictions of the aforementioned churches at Koropi, Kastania[13] and Achragias, although in different poses than in the Platanos church. In the churches at Koropi and Kastania they also wear the imperial costume, whereas in the church at Achragias their attire consists of a *chiton* and a *himation*. The pose and gestures of the archangels in St Theodore at Platanos find closer parallels in the archangels depicted to the side of the enthroned Virgin and Child on the apse in the Omorphi Ekklesia of Aigina (1289).[14] On the other hand, their upturned wings and their imperial costume are two commonly repeated features of twelfth-century painting, which were transmitted to Palaiologan art.[15] Also common to Late Komnenian until the early fourteenth century Palaiologan painting is the luxurious decoration of their garments,[16] and especially the diaper pattern on the dalmatic, modified here by white dots imitating pearls.[17] On the dalmatic of the north archangel lozenges are decorated with one off-white and four white pearls, whereas those on the dalmatic of the south archangel with a blue gem in a circle of white pearls.

The Melismos and four concelebrant hierarchs (figs. 2–5) The *Melismos* is painted with the living Christ Child, half-length and naked in the light red paten with a white *asteriskos* on the top. The paten is most probably depicted on a painted altar, now covered by plaster. To the side of the paten stand St John Chrysostom, Ο Α(ΓΙΟS)[18] ΙΩ(ΑΝΝΗS) Ο/ΧΡ/Υ/(COCTOM)OS, and St Basil the Great, Ο/Α/ΓΙ/Ο/S ΒΑ/CΙΛΕΙ/ΟS, whereas next to them are St Athanasios of Alexandria, Α/ΘΑ/ΝΑ/CΙ/ΟS,[19] and St Gregory of Nazianzos, Ο Α(ΓΙΟS)[20] ΓΡΙ/ΓΟ/ΡΙ/Ο/S, respectively, visible almost to the thighs under the plaster, and holding scrolls. On Chrysostom's red scroll we read only the word ΕΥΧ[ΑΡΙ]/CΤΟΥΜΕΝ/[…],[21] on St Basil's white scroll the Prayer of the Cherubic Hymn ΟΥΔΕΙC/ ΑΞΙΟC Τ/ΩΝ CΥΝΔΕΔΕ/ΜΕΝΩΝ,[22] on St Athanasios' white scroll the Prayer of the Catechumens Κ(ΥΡΙ)Ε Ο Θ(ΕΟ)C Η/ΜΩΝ Ο Ε/Ν ΥΨ[ΗΛΟΙC]/ ΚΑΤΟΙ[ΚΩΝ][23] and on St Gregory's ochre scroll the Prayer of the *Proth-*

Fig. 3. The Melismos

Fig. 4. St Athanasios of Alexandria and St John Chrysostom

tute for art history. Faculty of philosophy, University of Belgrade, 2012, ed. I. Stevović, Belgrade 2012, fig. 6, with bibliography.

12 Th. Whittemore, *The mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third preliminary report. Work done in 1935–1938. The imperial portaits of the south gallery*, Oxford 1942, pls. XX–XXXIV; C. Mango, *Materials for the study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962, pl. 17; N. Chatzēdakē, *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, Athens 1994, nos. 39–40.

13 Drosoyannē, *op. cit.*, pls. B, II, III, IV.

14 V. Fōskolou, *Η Όμορφη Εκκλησιά στην Αίγινα. Εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών*, Athens 2000 (unpublished doctoral dissertation), figs. 7, 8, 9b; Ch. Pennas, *Η βυζαντινή Αίγινα*, Athens 2004, fig. 24.

15 For examples of the upturned wing v. Drosoyannē, *op. cit.*, 188–189, whereas of the imperial attire of the archangels mainly C. Lamy-Lassalle, *Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne*, in: *Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Recueil d'études*, Paris 1968, 189–198; C. Mango, *St. Michael and Attis*, Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984) 39–62; C. Jolivet-Levy, *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121–128; M. G. Parani, *Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries),* Leiden–Boston 2003, 42–50. For examples v. also L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et de la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975, 63; Fōskolou, *op. cit.*, 82–83.

16 M. Chatzidakis, *Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Belgrade 1967, 66–67; D. Mourikē, *Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης*, Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973–1974) 103; Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada*, 237; D. Mourikē, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Athens 1978, 54.

17 For bibliography and examples cf. Fōskolou, *op. cit.*, 263–264.

18 Because of the plaster, we cannot discern whether more letters of the word ΑΓΙΟS are written.

19 The word Ο ΑΓΙΟS, written in full or abbreviated, would have been inscribed before the name of the saint, but is covered by plaster.

20 V. the annotation on footnote 18.

21 For Prayers starting with the word "*Εὐχαριστοῦμεν*" v. Ch. Konstantinidē, *Ὁ Μελισμός. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες καὶ οἱ ἄγγελοι-διάκονοι μπροστὰ στὴν ἁγία τράπεζα μὲ τὰ τίμια δῶρα ἤ τὸν εὐχαριστιακὸ Χριστό*, Thessaloniki 2008, 222. 12b, 227.34, 36a–b.

22 F. E. Brightman, *Liturgies eastern and western, I, Eastern liturgies*, Oxford 1896, 318.4; P. N. Trempelas, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935, 71.6; Konstantinidē, *op. cit.*, 223.15.

23 Brightman, *op. cit.*, 315.12; Trempelas, *op. cit.*, 64.4; Konstantinidē, *op. cit.*, 222.11b.

Fig. 5. St Basil the Great and St Gregory of Nazianzos

Fig. 6. St Stephen

esis Ο Θ(ΕΟ)C Ο Θ(ΕΟ)C Η/ΜΩΝ Ο Τ/ΟΝ ΟΥΡΑ/ΝΗΟΝ ΑΡ/ΤΟΝ.[24] The hierarchs wear a *sticharion* and *epimanikia* of ochre, a white *phelonion* decorated with blue crosses in blue *gammatia*, and an *omophorion* with blue crosses; the *omophorion* of St John Chrysostom and St Gregory is painted in white, of St Basil in ochre, whereas of St Athanasios in light red.

The *Melismos* with the Child alive and naked in the paten follows a variant of the iconographic type B, according to Chara Konstantinidi's classification, a type known in art since the end of the twelfth century.[25] The additional detail of the *asteriskos* appeared almost a century later, in the wall-painting of the south church of St George at Lathreno, on the island of Naxos (late thirteenth century),[26] symbolizing the part of the Holy Anaphora, during which the Holy Gifts are placed on the altar covered only with the *asteriskos*.[27] Unique so far is the depiction of the half-length Child.

The representation of the concelebrant hierarchs in the programme of the apse, their vestments and the way of holding the scrolls with both hands, are commonly encountered in art from the Middle Byzantine period.[28] Similarly common are the liturgical prayers on the scrolls of St Basil, St Athanasios and St Gregory.[29] An interesting detail that bespeaks the painter's decorative disposition is the coloration of Chrysostom's and St Gregory's scrolls. Colour,[30] light brick-red and olive-green, has been used on the scrolls of the concelebrant hierarchs in St George at Kurbinovo (1191);[31] red, brick-red or purple has been chosen in some thirteenth-century cases, in the Cave of Mount Penteli (1233/1234),[32] in St Peter at Kalyvia near Kouvara[33] and St Prokopios at Kastania, Messenia (last third of the thirteenth century),[34] whereas ochre has been used in St Nicholas at Istiaia, Euboea, of the late fourteenth century.[35] The painter's penchant for the decorative is also apparent in the rendering of the bishops' *omophoria*, forming either a semicircle around the shoulders (St Basil, St Athanasios) or an angle on the torso (St Chrysostom, St Gregory), as well as by painting, as mentioned before, St Basil's *omophorion* in ochre and St Athanasios' in light red, in correspondence to the colours of the scrolls of the bishops depicted next to them.

Deacons (figs. 6–7) The two deacons in the sanctuary – as already mentioned, probably St Stephen, Ο/Α/ΓΙ/Ο/S […]NOS,[36] on the north part of the east wall, and the unidentifiable deacon[37] on the north wall – are fron-

[24] Brightman, *op. cit.,* 309.8; Trempelas, *op. cit.,* 17.3; Konstantinidē, *op. cit.,* 219.2.

[25] *Ibid.*, 79–95, mainly 81.

[26] M. Panayotidē, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο*, Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991–1992) 143, fig. 5; Konstantinidē, *op. cit*., fig. 66.

[27] *Ibid.*, 94.

[28] *Ibid.*, 125–126 (depiction of the Three Hierarchs along with St Athanasios), 126 (pose of the concelebrant hierarchs), 130–131 (vestments of the concelebrant hierarchs), 127 (way of holding the scrolls) with bibliography.

[29] *Ibid.*, 145.

[30] We only mention the scrolls on which the whole ground has been coloured.

[31] V. a colour figure in A. Lidov, *Byzantine church decoration and the Great Schism of 1054*, Byzantion 68/2 (1998) fig. 4; Konstantinidē, *op. cit*., fig. III, IV. For a black and white figure v. Hadermann-Misguich, *op. cit.*, figs. 21–23.

[32] Mourikē, *Οι τοιχογραφίες της Σπηλιάς της Πεντέλης*, 105.

[33] N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIIe siècle en Attique*, Thessaloniki 1976, 67, n. 1.

[34] N. B. Drandakēs, S. Kalopissē, M. Panayōtidē, *Ἔρευνα στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1980, 202.

[35] G. Dēmētrokallēs, *Ὁ Ἅγιος Νικόλαος Ἱστιαίας Εὐβοίας*, Athens 1986, 79.

[36] Most of the saint's name is hidden under the plaster.

[37] V. n. 5 supra.

Fig. 7. Unidentifiable deacon

Fig. 8. St Nicholas and a female saint

tal. St Stephen holds a censer in his right hand, whereas the second deacon has his left hand covered by a brick-red *mandylion* and holds a partially visible ochre object, perhaps a *livanotida*.[38] The inner dress of the deacons is brick-red on its neckline and the *sticharion* off-white. In the case of St Stephen green brushstrokes are painted on the *sticharion*, whereas the neckline of the inner dress is decorated with white semicircles, which are observed also in the figure of the same deacon in St Nicholas at Agoriani, Laconia (ca. 1300).[39]

St Nicholas (fig. 8) On the west wall, St Nicholas, [...] ΚΟ/ΛΑ/Ο/S,[40] is depicted frontal, with both hands before his torso; he blesses with the right hand while holding with the left a closed Gospelbook painted in ochre with precious binding. Nicholas wears episcopal vestments – a *sticharion*, a brick-red *phelonion* and a white *omophorion* patterned with three large crosses of dark colour.

The popular saint[41] depicted on the south part of the west wall, as is also the case in the church of the Taxiarchs at Geraki (early fifteenth century),[42] is in direct contact with the faithful who enters the church. The saint has also been depicted in the west part – on the west part of the south wall[43] – of the single-nave churches of St George at Dourianika (1275) and St Demetrios (?) at Palaiochora (fourteenth century), on the island of Kythera,[44] as well as of St Demetrios at Makrychori on Euboea (1302/1303),[45] but usually he is depicted inside the sanctuary or close to it.

Clad in his usual episcopal vestments,[46] the saint is represented according to an iconographic type already found in one of the wings of a Mount Sinai triptych dated to the seventh/eighth century[47] and widespread from the tenth century onwards.[48] In the Peloponnese, we mention

[38] On the *mandylion* and the *livanotida* v. D. I. Pallas, *Μελετήματα λειτουργικὰ – ἀρχαιολογικά*, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 24 (1954) 161–165.

[39] M. Emmanouēl, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) fig. 8.

[40] A part of the saint's name is hidden under the plaster.

[41] N. Zias, *Εἰκόνες τοῦ Βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ ἁγίου Νικολάου*, Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969) 275–298; N. P. Sevčenko, *The life of Saint Nicholas in Byzantine art*, Torino 1983.

[42] The saint is enthroned. Cf. J. Papageōrgiou, *Τοιχογραφίες του 15ου αι. στο κάστρο Γερακίου Λακωνίας. Ένα ζωγραφικό εργαστήριο της όψιμης παλαιολόγειας περιόδου στους ναούς της Ζωοδόχου Πηγής, των Ταξιαρχών, του Προφήτη Ηλία και της Αγίας Παρασκευής*, Athens 2007 (unpublished doctoral dissertation), 135, pl. 85.

[43] The examples cited are from churches whose iconographic programme includes only one depiction of the saint.

[44] M. Chatzidakēs, I. Bitha, *Κύθηρα*, in: *Ευρετήριο βυζαντινών τοιχογραφιών Ελλάδος*, Athens 1997, fig. 4 (no. 24) on p. 136, fig. 11 on p. 139 and fig. 4 (no. 24) on p. 98, fig. 6 on p. 99.

[45] Emmanouēl, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου*, 38, 175, plan 4.36, pl. 32–33.

[46] N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, RÉB 24 (1966) 310.

[47] K. Weitzmann, *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons, I: From the sixth to the tenth Century*, Princeton 1976, 58–59, B.33, pl. XXIV, LXXXV, LXXXVIId. The saint may also be depicted in the same pose on a poorly-preserved encaustic icon dated around 600 from the R. Cabal Collection: B. Davezac, *Greek icons after the fall of Constantinople. Selections from the Roger Cabal collection*, Houston 1996, 16–17, no. 1.

[48] Zias, *op. cit.*, 279.

the similar Middle Byzantine paintings in Ai-Giannakis at Zoupena (Sts Anargyroi, second half of the eleventh century phase),[49] in a Hermitage at Vourvoura, Kynouria (first quarter of the twelfth century)[50] and in the Ai-Strategos church at Ano Boularioi (late twelfth century phase) in Laconian Mani.[51] In the thirteenth century the type is represented in Episkopi (ca. 1200),[52] St Peter at Gardenitsa (early thirteenth century),[53] St Zacharias at Lagia (second half of the thirteenth century)[54] and Sts Anargyroi at Kepoula (1265)[55] in the Mani, as well as in St Nicholas at Vlachioti near Monemvasia (late thirteenth century),[56] whereas in the fourteenth and the fifteenth century, in the Panagia Vrestenitissa at Vrestena of Laconia and the Taxiarchs at Agriakona of Arcadia, two painting ensembles of the same workshop (ca. 1300/early fourteenth century),[57] in St Niketas at Karavas in Laconian Mani (early fourteenth century)[58] and in the church of Prophet Elijah at Geraki (first half of the fifteenth century).[59]

Female saint (fig. 8) Depicted adjacent to St Nicholas is a frontal female saint, […]ΓΙ/Α,[60] painted in the common pose of a martyr: in her right hand she holds a small white cross, while venerating with her left hand, the palm turned upwards. She wears the imperial costume: a brick-red dress, a *loros* and a *thorakion* painted in ochre and decorated with similar patterns (gems and pearls), as is usual;[61] the *thorakion* has a large cross at its centre. A crown with pearls and *prependoulia*, and a pair of white circular earrings with three beads-pearls each, complete her regal raiment. The crown with the *prependoulia* emerging from its upper edge and terminating in three pendants almost to its lower edge, is observed also on the prophets Solomon and David in the representation of the Resurrection in Sts Anargyroi at Kepoula (1265)[62] and on the image of St Catherine in Ai-Giannakis at Zoupena (fourth quarter of the thirteenth century phase).[63] The circular earrings with the three beads-pearls adorn also St Helen in the Palaiomonastero at Vrontamas, Laconia (thirteenth century phase).[64]

Fig. 9. St George

Equestrian St George (fig. 9) In the image of St George slaying the dragon, the saint, Ο/Α/ΓΙ/Ο/S, is depicted mounted on his white horse, the brick-red saddle of which is ornamented with pearls; parts of the body of the dragon and its head are visible in the lower part of the

49 N. B. Drandakēs, *Ὁ σπηλαιώδης ναός τοῦ Ἁι-Γιαννάκη στή Ζούπενα*, Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985–1986) fig. 13.

50 A. Xyngopoulos, *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀσκηταριοῦ παρὰ τὸ χωρίον τοῦ Βούρβουρα,* Πελοποννησιακά 3 – 4 (1958 – 1959) pl. 6.

51 N. B. Drandakēs, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Athens 1995, fig. 9 on p. 398.

52 *Ibid*., fig. 8 on p. 157.

53 *Ibid*., fig. 8 on p. 266 (no. 12), fig. 9 on p. 268.

54 N. Drandakēs, H. Dorē, S. Kalopissē, M. Panayōtidē,*Ἔρευνα στὴ Μάνη*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1978, 142, pl. 116a.

55 Drandakēs, *op. cit.*, fig. 4 on p. 312, fig. 10 on p. 318.

56 S. Koukiarēs, *Ὁ Ἅγ. Νικόλαος στοῦ Βλαχιώτη*, in: *Ἀντίφωνον. Ἀφιέρωμα στὸν Καθηγητὴ Ν. Β. Δρανδάκη*, ed. B. Katsaros, Thessaloniki 1994, 247, fig. 2.

57 Cf. N. Drandakēs, *Παναγία ἡ Βρεστενίτισσα*, *Πρακτικά Α΄ Λακωνικοῦ Συνεδρίου (Σπάρτη–Γύθειο, 7–11 Ὀκτωβρίου 1977)*, Λακωνικαὶ Σπουδαὶ Δ΄ (1979) fig. 22 and E. Deliyannē-Dorē, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ὑστεροβυζαντινοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν στὴν Ἀγριακόνα*, in: *Πρακτικὰ τοῦ Β΄ Τοπικοῦ Συνεδρίου Ἀρκαδικῶν Σπουδῶν (Τεγέα–Τρίπολις 11–14 Νοεμβρίου 1988)*, Πελοποννησιακά, Παράρτημα 17, Athens 1990, fig. 28. The two scholars date the paintings around 1400, stressing their similarities with the paintings in St Nicholas at Agoriani (ca. 1300). G. P. Fousterēs, *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, Thessaloniki 2006 (unpublished doctoral dissertation), n. 292 on p. 129, dates the paintings around 1300/beginning of the fourteenth century.

58 N. Ghioles, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικήτα στὸν Καραβᾶ Μέσα Μάνης*, Λακωνικαὶ Σπουδαὶ 7 (1983) 176, pl. 10a.

59 Papageōrgiou, *op. cit.*, pls. 83, 155.

60 Most of the inscription mentioning the name of this female saint is covered by plaster.

61 M. Sōteriou, *Τὸ λεγόμενον Θωράκιον τῆς γυναικείας αὐτοκρατορικῆς στολῆς*, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 23 (1953) 525. On the *thorakion* v. G. de Jerphanion, *Le 'Thorakion', caractéristique iconographique du XIe siècle*, in: *Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance*, Paris 1930, 71–79; Sōteriou, *op. cit.*, 524–530; W. H. Rudt de Collenberg, *Le «Thorakion». Recherches iconographiques*, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes 83, 2 (1971) 263–361; Parani, *op. cit.*, 25–26. For more examples, mainly of the thirteenth century, v. Mourikē, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης*, 99, pl. 28; Coumbaraki-Pansélinou, *op. cit.*, pl. 46 and N. Pansélinou, *Ἅγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρᾶ Αττικής*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) fig. 11; Drandakēs, *Ο σπηλαιώδης ναός τοῦ Ἁι-Γιαννάκη*, fig. 22; Sh. E. J. Gerstel, *Mapping the boundaries of church and village. Ecclesiastical and rural landscapes in the late Byzantine Peloponnese*, in: *Viewing the Morea. Land and people in the late Medieval Peloponnese*, ed. Sh. E. J. Gerstel, Washington 2013, fig. 27; Drandakēs, *Μέσα Μάνη*, fig. 14 on p. 274, pl. 68; N. K. Moutsopoulos, G. Dēmētrokallēs, *Γεράκι – Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ*, Thessaloniki 1981, fig. 43, pl. 5; K. P. Diamantē, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου (1286) στις Κροκεές της Λακωνίας και το εργαστήριο του ανώνυμου ζωγράφου. Συμβολή στη μελέτη της πρώιμης παλαιολόγειας ζωγραφικής στη Λακωνία*, Tripoli 2012, pl. 34a; St. Maderakēs, *Μιὰ ἐκκλησία στὴν ἐπαρχία Σελίνου. Ὁ Χριστὸς στὰ Πλεμενιανά*, in: *Πεπραγμένα τοῦ Ε΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ἅγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου – 1 Ὀκτωβρίου 1981)*, B, Herakleion 1985, pl. 23a; I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, II, Mylopotamos province*, Leiden 2010, figs. 63, 79; I. Spatharakis, T. Van Essenberg, *Byzantine wall paintings of Crete, III, Amari province*, Leiden 2012, fig. 82.

62 Drandakēs, *Μέσα Μάνη*, fig. 29 on p. 333, pl. 76.

63 Eadem, *Ὁ σπηλαιώδης ναός τοῦ Ἁι-Γιαννάκη*, fig. 22; Gerstel, *Mapping the Boundaries*, fig. 27.

64 Drandakēs, *Παλιομονάστηρο Βρονταμά,* pl. 87a. On this type of earrings v. J. Albani, *Elegance over the borders. The evidence of middle Byzantine earrings*, in: *'Intelligible beauty'. Recent research on Byzantine jewellery*, eds. Chr. Entwistle, N. Adams, London 2010, 197–198.

scene. The face and torso of the saint are frontal. With his left hand he holds the headstall and with his right hand he thrusts a spear diagonally into the serpent's mouth. The saint wears a white *chiton* with long sleeves, a cuirass with metal protective flaps in ochre and stripes with pearls, a brick-red mantle with white geometric motifs, a white belt and the usual diadem of pearls, while a brick-red, probably circular, shield hangs behind his left shoulder.

St George[65] is distinguished by a) the existence of the frame isolating him from the other two saints on the west wall, b) his representation on horseback next to standing saints, c) the frontal pose of his head and torso, despite his intense movement, indicating a devotional icon, and d) his ornamented halo, in high relief (fig. 13). We do not know the reason why the painter chose to honour St George in all these ways, since he was not the patron saint of the church;[66] however, we should not forget that St George is one of the major saints of Orthodoxy.

The type of the equestrian St George, with his head and torso in frontal pose, and holding the spear and the headstall in a similar way,[67] finds close parallels in his representation in the church of Christ the Saviour at Megara (third quarter of the thirteenth century),[68] of St John Chrysostom at Geraki (ca. 1300),[69] of St Demetrios at Makrychori, Euboea (1302/1303),[70] as well as of the Panagia Kera at Kritsa, Lasithi (thirteenth century),[71] and St Marina, Chalepa at Mylopotamos (mid-thirteenth century),[72] Crete. This type has also been reproduced in the depiction of St Demetrios in St Nikon at Tripi (second half of the thirteenth century)[73] and of St Theodore (?) in St Paraskevi at Diros (ca. 1300),[74] Laconia.

Ornamented haloes, already known in monumental painting of the late twelfth century, in churches of Kastoria,[75] become more frequent in the Palaiologan art, especially of the Peloponnese and Crete, a tendency which has been associated with the influence of Crusader and Italian art.[76] Because of the coat of plaster that covers St George's halo, we cannot be sure about the type of it's ornamentation (fig. 13), which is most probably covered on its circumference with a tendril motif.[77] We note that different types of tendril, either painted or in relief, are also used on haloes of holy figures in the Holy Trinity at Lampeia, Elis (thirteenth century), the Taxiarchs near Saidona of Messenian Mani (thirteenth century), the cave-chapel of St John the Baptist near Chrysapha (fourth quarter of the thirteenth century) and St Kyriaki at Marathos (painted tendril, ca. 1300), Laconia, as well as in St Nicholas of Mouri, Crete (twelfth/thirteenth century).[78] The highly raised halo adorns the figures of the Taxiarchs in the homonymous church at Agriakona (ca. 1300/early fourteenth century) in the Peloponnese,[79] but examples are also encountered in the Palaiologan painting of Crete: in the representation of St George Xififoros in St George at Apodoulou (mid- thirteenth/early fourteenth century),[80] as well as in holy figures in Archangel Michael at Kakodiki (ca. 1370),[81] Christ the Saviour at Potamies (last quarter of the fourteenth century),[82] St Nicholas at Nispita of Pigi (late fourteenth/early fifteenth century)[83] and Archangel Michael at Prines (1410).[84] Among the abovementioned examples, we note that those from Agriakona and Apodoulou resemble the shape of St George's halo in the Platanos church.

---

65 J. Myslivec, *Saint Georges dans l'art chrétien oriental*, Byzantinoslavica 5 (1933–1934) 304–375; T. Mark-Weiner, *Narrative cycles of the Life of St. George in Byzantine art*, New York 1977 (unpublished doctoral dissertation); Chr. Walter, *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot–Burlington 2003, 109–144.

66 V. the relevant part of the paper on p. 1.

67 The type has already been used in an image of St Mercurius in the tenth-century Coptic icon in the Sinai monastery: Weitzmann, *op. cit.*, 78–79, B.49, pl. XXXI, CIV; G. Galavarēs, *Πρώιμες εικόνες στὸ Σινὰ ἀπὸ τὸν 6ο ὡς τὸν 11ο αἰώνα*, in: *Σινά. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, ed. K. A. Manafēs, Athens 1990, 97, fig. 11 on p. 143.

68 Skawran, *op. cit.*, fig. 335; I. Stoufē-Poulēmenou, *Βυζαντινὲς ἐκκλησίες στὸν κάμπο τῶν Μεγάρων*, Athens 2007, fig. 69, pl. 16 with bibliography.

69 E. Kounoupiōtou-Manōlessou, *Νέες τοιχογραφίες στό Γεράκι*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines, Athènes – Septembre 1976,* IIA, Athens 1981, fig. 16; Moutsopoulos, Dēmētrokallēs, *op. cit.*, fig. 65, pls. 13, 14.

70 Emmanouēl, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου,* pl. 28.

71 In the painting God's Hand is shown blessing the saint. Cf. M. Bormpoudakēs, *Παναγία Κερά. Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴν Κριτσά*, Athens 1988, fig. 26; K. K. Mylopotamitakē, *Ο ναός της Παναγίας Κεράς Κριτσάς*, Herakleio 2005, fig. 30.

72 Spatharakis, *Mylopotamos province*, fig. 149.

73 K. Diamantē, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἀσκηταριοῦ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα στὴν Τρύπη τῆς Λακωνίας*, Λακωνικαὶ Σπουδαί 9 (1988) 351, fig. 3.

74 N. B. Drandakēs, S. Kalopissē, M. Panayōtidē, *Ἔρευνα στὴ Μάνη*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1979, pl. 121a.

75 N. Siomkos, *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe–XIVe siècles)*, Thessaloniki 2005, 253–255 with bibliography.

76 S. Kalopissē-Vertē, *Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σὲ εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες τῆς Κύπρου καὶ τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου*, in: *Πρακτικὰ τοῦ Β΄ Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ Συνεδρίου, Λευκωσία, 20–25 Ἀπριλίου 1982*, *Β*, Nicosia 1986, 555–560 with bibliography. V. also M. Vassilakis–Mavrakakis, *Western influences on the fourteenth century art of Crete*, in: *Akten des XVI. internationaler Byzantinistenkongress (Wien, 4–9 Oktober 1981)*, JÖB 32/5 (1982) 303; E. Tsigaridas, *Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα*, in: *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Εορταστικός τόμος, 50 χρόνια, 1939–1989*, Thessaloniki 1992, 160–161.

77 Most of the halo is covered by plaster, thus impeding further analysis.

78 V. relevant bibliography in Kalopissē-Vertē, *op. cit.*, 556–557. On St John the Baptist near Chrysapha v. N. B. Drandakēs, *Ὁ σπηλαιώδης ναός τοῦ Προδρόμου κοντά στή Χρύσαφα τῆς Λακεδαίμονος*, Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989–1990) 184, fig. 9.

79 Deliyannē-Dorē, *op. cit.*, 577, fig. 23 (on the dating of the paintings v. n. 57 supra). We do not know whether the halo of St John the Baptist in the homonymous cave-chapel near Chrysapha is also highly raised or not.

80 I. H. Volanakēs, *Ὁ εἰς Ἀποδούλου Ἀμαρίου βυζαντινὸς ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου*, in: *Πεπραγμένα τοῦ Δ΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αὐγούστου–3 Σεπτεμβρίου 1976)*, B, Athens 1981, 55, pl. 43; Spatharakis, Van Essenberg, *op. cit.*, fig. 70–71.

81 V. Tsamakda, *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, Kunst – und kulturhistorische Analyse Byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Vienna 2012, pl. 214.

82 Chr. Ranoutsaki, *Die Fresken der Soteras Christos-Kirche bei Potamies: Studie zur Byzantinischen Wandmalerei auf Kreta im 14. Jahrhundert*, Munich 1992, pl. 38.

83 K. D. Kalokyrēs, *Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης. Συμβολὴ εἰς τὴν Χριστιανικὴν Τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Athens 1957, 137–138 (the church is mentioned as 'St George'); I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, I, Rethymnon province*, London 1999, 157. I wish to thank Mrs. N. Pyrrou, archaeologist of the Ephorate of Antiquities of Rethymno, for providing me with a figure of the painting.

84 K. E. Lassithiōtakēs, *Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης (Δ. Ἐπαρχία Σελίνου)*, Κρητικὰ Χρονικὰ 22/II (1970) figs. 334–335.

Fig. 10. Standing warrior saint, fragment

Fig. 11. The Virgin Kyriotissa and Christ Child, detail

Warrior saint (fig. 10) Only parts of the body of the frontal warrior saint depicted in the west part of the north wall are visible: a part of his torso and thighs, most of his right hand, which, judging by its pose, might hold a sword raised before the chest, and the lower part of his left hand supporting on the torso a circular shield from its external side. A brick-red *chiton* with long sleeves, decorated with white motifs, an ochre cuirass, a belt (?) and a dark-ochre mantle form his military attire. The type of the shield is common in Byzantine art.[85] On the contrary, exceptional is the way the saint holds the shield, because there seems to be no suspension point on its surface. If this has not been caused by a loss of paint, the way the saint holds the shield finds resemblance to a limited number of representations, such as the mosaic of St Demetrios in the Cathedral Basilica of Cefalù (after 1148)[86] and the representation of a soldier on fol. 361r of the Vatopedi Octateuch (*Cod. 602*, ca. 1270–1300).[87]

To sum up, the paintings under examination follow iconographic types and details common to the monumental painting mostly of the second half of the thirteenth and the beginning of the fourteenth century in the periphery of the Byzantine Empire, often recorded within the boundaries of the Despotate of the Morea.

Stylistic study

The wall-paintings under examination present a remarkable stylistic homogeneity, demonstrating that they are the work of only one painter. Characteristic traits of all figures, both standing upright and on horseback, are the static poses and the calm gestures; even in the case of the equestrian St George (fig. 9), who is shown killing the dragon, the impression of movement is moderated by the frontal pose of his head and torso.

The anatomical details and the facial features are linearly rendered, with brick-red brushstrokes (figs. 6–7, 11–14). An exception to the rule is noted only on the lower outline of faces, which the painter models using wide brick-red planes. The eyes are large and almond-shaped, formed by two curves which join and extend to the temples, while the pupils convey an intense gaze. The eyelids are indicated usually by two curves, the eyebrows are thick and curved, and the nose is straight on frontal figures, and slightly crooked on figures turned in three-quarter profile. The lips are painted in brick-red; the upper one is wavy and recalls a swallow's tail, whereas the lower one is formed by a concave curve of smaller size. The chin is painted in a convex curve. The ears, when they are visible, are also linearly rendered. The neck is normal and the fingers thin and long. In contrast to the schematic treatment of the facial features, the naked parts of the body of the Christ Child in the *Melismos* (fig. 3) are executed with greater freedom.

The flesh is dark ochre (figs. 6–7, 11–14). The protruding parts are stressed by a few white highlights, curved or oblique, without much schematization, and the wrinkles are painted with brushstrokes of ochre mixed with white. Because of the use of green shade in broad planes, in the area of the eyebrows, to the side of the nose and on the outline, the aspect of the faces is rather unnatural and 'heavy'. However, variants in the use of the green shadow exist. In the three-quarter profile figures

[85] On the round shield v. T. G. Kolias, *Byzantinische Waffen. Ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Vienna 1988, 88–131; Parani, *op. cit.*, 125–130; P. L. Grotowski, *Arms and armour of the warrior saints. Tradition and innovation in Byzantine iconography (843–1261)*, Leiden-Boston 2010, 225–231.

[86] M. J. Johnson, *The episcopal and royal views at Cefalù*, Gesta 33/2 (1994) figs. 5, 6.

[87] P. K. Chrēstou et al, *Οἱ Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Σειρὰ Α΄. Εἰκονογραφημένα Χειρόγραφα Δ΄*, Athens 1991, fig. 114.

Fig. 12. Female saint, detail

Fig. 13. St George, detail

Fig. 14. St Nicholas, detail

the shadow covers only the visible side of the face (figs. 4–5), whereas in the Christ Child of the *Melismos* (fig. 3) it is completely absent, in order the painter to illuminate the childish countenance. Lastly, in the case of female and youthful male figures, the green plane covers a part of the neck, in most cases the right one.

The painter chooses ochre for the flesh of the hands, often using the green shade on parts distant from the source of light, such as on the centre of the palm of the Christ Child's right hand in the *Kyriotissa* representation. He also stresses the prominent points with white free-drawn highlights, for example on the Virgin's right hand of the same image. On the other hand, in the case of the Child of the *Melismos* (fig. 3) the green shadow is absent from the naked body, just as from the face of the figure, in order to enhance the chubbiness.

In most cases the hair and beard are painted with curved brushstrokes. In the case of young figures (figs. 6–7, 11–13) the brushstrokes are brick-red and ochre, whereas in the elder ones (figs. 4–5, 14) brick-red, green and white, with variants. In St John Chrysostom brick-red is the predominant colour. In St Basil the Great the painter uses brick-red with a few white strokes, in St Gregory and St Athanasios he uses ochre, on which he adds brushstrokes of white and – to a lesser extent – of brick-red, whereas in St Nicholas green and white are combined with some brick-red strokes.

As scholars have already remarked, the wide use of the line characterizes Komnenian art and survives to the thirteenth and the first half of the fourteenth century in the conservative painting of Southern Greece and the islands,[88] the Peloponnese included – especially the southern parts of the peninsula – as well as the neighbouring island of Kythera.[89]

[88] V. mainly S. Kalopissē-Vertē, *Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο (εκτός από τη Μακεδονία)*, in: *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η Εποχή του*, Athens 1999, 72–75; eadem, *Ἐπιπτώσεις τῆς Δ΄ Σταυροφορίας στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Πελοποννήσου καὶ τῆς Ἀνατολικῆς Στερεᾶς Ἑλλάδας ἕως τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα*, in: *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη μετὰ τὴν Τετάρτη Σταυροφορία: ἡ Τετάρτη Σταυροφορία καὶ οἱ ἐπιπτώσεις της, Διεθνές Συνέδριο, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 9–12 Μαρτίου 2004*, ed. P. L. Vocotopoulos, Athens 2007, 69–70, n. 43 with bibliography and examples. I wish to thank warmly Mrs. S. Kalopissi-Verti, Professor Emerita of Byzantine Archaeology, for her remarks on the Palaiologan monumental painting in Laconia.

[89] On painting ensembles of the conservative trend in the Peloponnese v. S. Kalopissē-Vertē, *Ὁ ναὸς τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸν*

The shading of the flesh with green is also attested during the thirteenth and fourteenth centuries. Here, the wide use of this colour, not only on the outline of the faces and to the side of the nose, as usual, but also on the area of the eyebrows forming a unified plane, its tonal gradation and its combination with the rest of the colours of the flesh find the closest parallels in some figures of the scenes of the Last Supper and the Betrayal painted by the so-called 'A' painter in St Theodore at Tsopakas in Laconian Mani, dated to the last quarter of the thirteenth century (fig. 15).[90] Moreover, the face of the Child of the *Melismos* displays similarities to the face of a child in the scene of the Entry into Jerusalem in the church of the Ascension at Myriali, dated also to the second half of the thirteenth century (2nd phase), both in the modeling of the flesh and in the physiognomy.[91] Also common in the second half of the same century are the large eyes with the intense pupils ("rolling-eyes"), an element of Western origin that was widespread in the periphery of the Byzantine Empire during the thirteenth and the early fourteenth century, such as in neighbouring Laconia or in Aigina, Attica, Euboea, even in Crete.[92] This applies also to the swallow's-tail shape of the upper lip[93] and the schematic ears.[94]

The simplified drapery covers the body without enhancing it. The concelebrant hierarchs (figs. 4–5) stand out among the figures because of their motionless *omophoria* and the absence of folds on the *phelonia*, which cover the body without revealing the pose or the gestures of the figure. The conception is the same when it comes to the luxurious costume of the archangels of the apse (fig. 2); the part of the *loros* folding smoothly above the arm is the exception to the rule. Similarly smooth is the fluttering part of St George's mantle (fig. 9), with parallels in wall-paintings dating to the second half of the thirteenth century in Laconia, especially in Inner Mani, Chrysapha and Myriali on Mount Taygetos,[95] as well as on the island of Kythera.[96] On the rest of the figures, the folds are straight, heightening their static pose. The oblique, pipe-like fold on St Nicholas' *phelonion* (fig. 8), typical of the painting of the Late Komnenian period, lives on until the early fourteenth century.[97] Moreover, the less schematic folded edge of the *maphorion* to the side of the *Kyriotissa's* face (fig. 11) recalls the *maphorion* of female saints or of the Virgin in churches of Inner Mani of the thirteenth century.[98] The richly folded edge of the *maphorion* is also encountered in this period.[99]

Fig. 15. Last Supper, detail. Church of St Theodore at Tsopakas, last quarter of the thirteenth century (Photographic Archive of the Ephorate of Antiquities of Laconia)

The edges of the folds are usually painted in a darker tone than the local one – as on the figures on the west wall (figs. 8–9), the warrior saint (fig. 10) and the deacon (fig. 7) on the north wall. In some cases a different colour has been used, achieving stronger contrasts – white on the blue dress of the *Kyriotissa* (fig. 2), green on the white garments of the Christ Child of the *Kyriotissa* image (fig. 2), as well as of St Stephen (fig. 6).

Brick-red, ochre, white, blue and green are the main colours in the artist's palette for the garments. The choice of brick-red and ochre (archangels' costume, fig. 2, St George's and female saint's garments on the west wall, fig. 9, 8, warrior saint's attire on the north wall, fig. 10), as well as of blue and white (hierarchs, figs. 4–5) dominates the painted surface. White is usually combined with some green, which is used on the edges of the folds and/

Πολεμίτα τῆς Μέσα Μάνης (1278), in: *Ἀντίφωνον,* 471–473. Add the paintings in the church of Prophet Elijah at Thalames, Messenia: N. Kontogiannis, S. Germanidou, *The iconographic program of the Prophet Elijah Church, in Thalames, Greece*, BZ 101/1 (2008) 55–87.

90 Drandakēs, *Μέσα Μάνη*, fig. 10 on p. 43, fig. 11 on p. 44, pl. I.1–2 (dark figures of the paintings). The wall-paintings of the church have also been studied in extend by N. B. Drandakēs, *Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα τῆς Μάνης*, Πελοποννησιακὰ 16 (1985–1986), 244–255 (with black and white figures). I wish to thank warmly Mrs. E. Pantou, Director of the Ephorate of Antiquities of Laconia, and Mrs. Th. Rigou, photographer of the Ephorate, for providing me with colour figures of the wall-paintings of the church.

91 On the face of the seated child on the left part of the wall: N. B. Drandakēs, *Το ασκητήριο της Ανάληψης στο Μυριάλι του Ταϋγέτου*, in: *Θυμίαμα στὴ μνήμη τῆς Λασκαρίνας Μπούρα*, Athens 1994, I, fig. 15.

92 Emmanouēl, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου,* 197–198; Fōskolou, *Ὁμορφη Εκκλησιά*, 298–299; Diamantē, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου*, 153–154.

93 P. Miljković-Pepek, *La formation d'un nouveau style monumental au XIIIe siècle*, in : *Actes du XIIe Congrès International d'Études Byzantines, Ochride, 10–16 septembre 1961,* III, Belgrade 1964, 311. However, this is a detail known to earlier or later periods, as attested by Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada,* 264–265.

94 *Ibid.,* 263–264.

95 In Inner Mani: Drandakēs, *Μέσα Μάνη*, figs. 12–13 on pp. 86–87, pls. IV.14–15 (Sts Theodoroi at Kaphiona), fig. 15 on p. 322, pl. XIV.71 (Sts Anargyroi at Kepoula). Also, in the Virgin Chrysaphitissa (J. P. Albani, *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athens 2000, pls. 1, 7, 8), in the Ascension at Myriali (Drandakēs, Μυριάλι Ταϋγέτου, figs. 13, 19–22).

96 Chatzidakēs, Bitha, *op. cit.*, fig. 21 on p. 175 (south church of St. Demetrios at Pourko).

97 Emmanouēl, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου,* 207 with examples.

98 Drandakēs, *Μέσα Μάνη*, fig. 16 on p. 277, fig. 28 on p. 287 and pls. XIII.60, 64 ("St Peter" at Gardenitsa), fig. 17 on p. 323 (Sts Anargyroi at Kepoula).

99 For example in St John the Baptist at Megali Kastania (Drosoyannē, *op. cit.*, pls. A, V), the Taxiarchs near Saidona (N. B. Drandakēs, *Ἔρευναι εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1976, pl. 165a) and Omorphi Ekklesia of Aigina (v. n. 14 supra), as already mentioned by Fōskolou, *op. cit.*, 303.

or on the outline of the garments of the Christ Child in the *Kyriotissa* image (figs. 2, 11), on St Stephen (fig. 6), as well as on St Nicholas' *omophorion* (fig. 8), with parallels especially in thirteenth-century monumental painting, for example, on the garments of some figures in the church of St John Chrysostom at Geraki,[100] on the headdress of a Jew in the Mid-Pentecost scene in St Theodore at Tsopakas,[101] on St Vlasios in the Forty Martyrs at Grammousa,[102] on Christ's loincloth in the Crucifixion and on Christ's shroud in the Entombment scene in the church of the Ascension at Myriali,[103] on Christ in the Transfiguration scene in the homonymous church at Mytata on the island of Kythera (late thirteenth century).[104]

It is apparent from the aforesaid that the style of the wall-paintings in the church of St Theodore at Platanos exhibits affinity with wall-paintings of the periphery of the Byzantine Empire – neighbouring Laconia included – dating mostly to the second half of the thirteenth century. Moreover, exceptional is their resemblance to the paintings of the so-called 'A' painter in the church of St Theodore at Tsopakas in Inner Mani, of the last quarter of the thirteenth century, in terms of the rendering of the flesh of the figures. Therefore, the wall-paintings under examination can be dated to the last quarter of the thirteenth century as well. The fact that most of the parallels, both iconographic and stylistic, of the paintings are found in the mural painting of churches located in Laconia, allows the conclusion that the painter had a very good knowledge of the painting in this region, which could actually be the place of his origin.

[100] Moutsopoulos, Dēmētrokallēs, *op. cit.*, pls. 2, 3, 4, 9, 13, 23.

[101] Colour figure of the Photographic Archive of the Ephorate of Antiquities of Laconia. See a b/w figure in Drandakēs, *Μέσα Μάνη*, fig. 9 on p. 42.

[102] A. Bakourou, *Τοιχογραφίες ἀπὸ δύο ἀσκηταριὰ τῆς Λακωνίας*, in: *Πρακτικὰ Α΄ Τοπικοῦ Συνεδρίου Λακωνικῶν Μελετῶν (Μολάοι 5–7 Ἰουνίου 1982),* Athens 1983, 436, b/w figs. 24–27.

[103] Drandakēs, *Μυριάλι Ταϋγέτου,* 87, 88.

[104] Chatzidakēs, Bitha, *op. cit.*, fig. 1 on p. 220, fig. 6 on p. 223.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ–REFERENCE LIST

Albani J. P., *Die byzantinischen Wandmalereien der Panagia Chrysaphitissa-Kirche in Chrysapha/Lakonien*, Athens 2000.

Albani J., *Elegance over the borders. The evidence of middle Byzantine earrings*, in: *'Intelligible beauty'. Recent research on Byzantine jewellery*, eds. Chr. Entwistle, N. Adams, London 2010, 193–202.

Aspra-Vardavakē M., *Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τοῦ Ταξιάρχη στὸ Μαρκόπουλο Ἀττικῆς*, Δελτίον ΧΑΕ 8 (1975–1976) 199–229 [Aspra-Vardavakē M., *Oi vyzantines toichographies tou Taxiarchē sto Markopoulo Attikēs,* Deltion ChAE 8 (1975–1976) 199–229].

Bakourou A., *Τοιχογραφίες ἀπὸ δύο ἀσκηταριὰ τῆς Λακωνίας*, in: *Πρακτικὰ Α΄ Τοπικοῦ Συνεδρίου Λακωνικῶν Μελετῶν (Μολάοι 5–7 Ἰουνίου 1982),* Athens 1983, 404–440 [Bakourou A., *Toichographies apo dyo askētaria tēs Lakōnias*, in: *Praktika A Topikou Synedriou Lakōnikōn Meletōn (Molaoi 5–7 Iouniou 1982),* Athens 1983, 404–440].

Bakourou A., in: Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 43 (1988), Β.1, 116–141.

Bon A., *La Morée Franque. Recherches historiques, topographiques et archéologiques sur la Principauté d'Achaïe (1205–1430),* Paris 1969.

Bormpoudakēs M., *Παναγία Κερά. Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὴν Κριτσά*, Athens 1988 (Bormpoudakēs M., *Panagia Kera. Vyzantines toichographies stēn Kritsa*, Athens1988).

Brightman F. E., *Liturgies eastern and western, I, Eastern liturgies*, Oxford 1896.

Chatzidakē N., *Βυζαντινά ψηφιδωτά*, in: *Ελληνική τέχνη,* Athens 1994 (Chatzidakē N., *Vyzantina psēfidōta*, in: *Ellēnikē technē,* Athens 1994).

Chatzidakis M., *Aspects de la peinture murale du XIIIe s. en Grèce*, in: *L'art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd 1967, 59–73.

Chatzidakēs M., Bitha I., *Κύθηρα*, in: *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Ελλάδος*, Athens 1997 (Chatzidakēs M., Bitha I., *Kythēra*, in: *Evretērio Vyzantinōn Toichographiōn Ellados*, Athens 1997).

Chrēstou P. K. et al, *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Σειρὰ Α΄. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα Δ΄*, Athens 1991 (Chrēstou P. K. et al, *Oi thēsauroi tou Hagiou Orous. Seira A. eikonographēmena cheirographa D*, Athens 1991).

Coumbaraki-Pansélinou N., *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la Chapelle de la Vierge de Mérenta. Deux monuments du XIIe siècle en Attique*, Thessaloniki 1976.

Davezac B., *Greek Icons after the Fall of Constantinople. Selections from the Roger Cabal Collection*, The Menil Collection, Houston, Texas 1996.

De Collenberg, W.H. Rudt, *Le «Thorakion». Recherches iconographiques*, Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes 83, 2 (1971) 263–361.

De Jerphanion G., *Le 'Thorakion', caractéristique iconographique du XIe siècle*, in: *Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance*, Paris 1930, 71–79.

Deliyannē-Dorē E., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ὑστεροβυζαντινοῦ ναοῦ τῶν Ταξιαρχῶν στὴν Ἀγριακόνα*, in: *Πρακτικὰ τοῦ Β΄ Τοπικοῦ Συνεδρίου Ἀρκαδικῶν Σπουδῶν (Τεγέα–Τρίπολις 11–14 Νοεμβρίου 1988)*, Πελοποννησιακά, Athens 1990, 541–608 [Deliyannē-Dorē E., *Oi toichographies tou hysterovyzantinou naou tōn Taxiarchōn stēn Agriakona*, in: *Praktika tou B Topikou Synedriou Arkadikōn Spoudōn (Tegea–Tripolis 11–14 Noemvriou 1988)*, Peloponnēsiaka, Athens 1990, 541–626].

Dēmētrokallēs G., *Ὁ Ἅγιος Νικόλαος Ἱστιαίας Εὐβοίας*, Athens 1986 (Dēmētrokallēs G., *Ho Hagios Nikolaos Istiaias Euvoias*, Athens 1986).

Diamantē K., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ἀσκηταριοῦ τοῦ Ἁγίου Νίκωνα στὴν Τρύπη τῆς Λακωνίας*, Λακωνικαὶ Σπουδαί 9 (1988) 347–375 [Diamantē K., *Oi toichographies tou askētariou tou Hagiou Nikōna stēn Trypē tēs Lakōnias*, Lakōnikai Spoudai 9 (1988) 347–375].

Diamantē K. P., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου (1286) στις Κροκεές της Λακωνίας και το εργαστήριο του ανώνυμου ζωγράφου. Συμβολή στη μελέτη της πρώιμης παλαιολόγειας ζωγραφικής στη Λακωνία*, Tripoli 2012 [Diamantē K. P., *Oi toichographies tou Agiou Dēmētriou (1286) stis Krokees tēs Lakōnias kai to ergastērio tou anōnymou zōgrafou. Symvolē stē meletē tēs proēmēs palaiologias zōgrafikēs stē Lakōnia*, Tripoli 2012].

Dokos C., *Ἡ ἐν Πελοποννήσῳ ἐκκλησιαστικὴ περιουσία κατὰ τὴν περίοδον τῆς Β΄ Ἑνετοκρατίας*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 21 (1971–1974) 43–168 [Dokos C., *Hē en Peloponnēsō ekklēsiastikē periousia kata tēn periodon tēs B Enetokratias*, Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher 21 (1971–1974) 43–168].

Drandakēs N. B., *Ἔρευναι εἰς τὴν Μεσσηνιακὴν Μάνην*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1976, 213–252 (Drandakēs N., *Ereunai eis tēn Messēniakēn Manēn*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Etaireias 1976, 213–252).

Drandakēs N., *Παναγία ἡ Βρεστενίτισσα, Πρακτικά Α΄ Λακωνικοῦ Συνεδρίου (Σπάρτη–Γύθειο, 7–11 Ὀκτωβρίου 1977)*, Λακωνικαὶ

Σπουδαὶ 4 (1979) 160–185 [Drandakēs N., *Panagia hē Vrestenitissa, Praktika A Lakōnikou Synedriou (Spartē–Cytheio, 7–11 Oktōvriou 1977)*, Lakōnikai Spoudai 4 (1979) 160–185].

Drandakēs N. B., *Ὁ Ἅγιος Θεόδωρος στὸν Τσόπακα τῆς Μάνης*, Πελοποννησιακὰ 16 (1985–1986) 244–255 [Drandakēs N. B., *Ho Hagios Theodōros stōn Tsopaka tēs Manēs*, Peloponnēsiaka 16 (1985–1986) 244–255].

Drandakēs N. B., *Ὁ σπηλαιώδης ναός τοῦ Ἀι-Γιαννάκη στή Ζούπενα*, Δελτίον ΧΑΕ 13 (1985–1986) 79–92 [Drandakēs N. B., *Ho spēlaiōdēs naos tou Hai-Giannakē stē Zoupena*, Deltion ChAE 13 (1985–1986) 79–92].

Drandakēs N. B., *Το Παλιομονάστηρο του Βρονταμά*, Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον 43 (1988), A, 159–194 [Drandakēs N. B., *To Palaiomonastēro tou Vrontama*, Archaiologikon Deltion 43 (1988), A, 159–194].

Drandakēs N. B., *Ὁ σπηλαιώδης ναός τοῦ Προδρόμου κοντά στή Χρύσαφα τῆς Λακεδαίμονος*, Δελτίον ΧΑΕ 15 (1989–1990) 179–196 [Drandakēs N. B., *Ho spēlaiōdēs naos tou Prodromou konta stē Chrysapha tēs Lakedaimonos*, Deltion ChAE 15 (1989–1990) 179–196].

Drandakēs N. B., *Ὁ Ἀι-Στράτηγος στό Μαριόρεμα*, Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993–1994) 223–230 [Drandakēs N. B., *Ho Hai-Stratēgos sto Mariorema*, Deltion ChAE 17 (1993–1994) 223–230].

Drandakēs N. B., *Τὸ ἀσκητήριο τῆς Ἀνάληψης στὸ Μυριάλι Ταϋγέτου*, in: *Θυμίαμα στὴ μνήμη τῆς Λασκαρίνας Μπούρα*, Athens 1994, 83–89 (Drandakēs N. B., *To askētario tēs Analēpsēs sto Myriali Taygetou*, in: *Thymiama stē mnēmē tēs Laskarinas Boura*, Athens 1994, 83–89).

Drandakēs N. B., *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῆς Μέσα Μάνης*, Athens 1995 (Drandakēs N. B., *Vyzantines toichographies tēs Mesa Manēs*, Athens 1995).

Drandakēs N., Dorē H., Kalopissē S., Panayōtidē M., *Ἔρευνα στὴ Μάνη*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1978, 135–182 (Drandakēs N., Dorē H., Kalopissē S., Panayōtidē M., *Ereuna stē Manē*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Etaireias 1978, 135–182).

Drandakēs N. B., Kalopissē S., Panayōtidē M., *Ἔρευνα στὴ Μάνη*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1979, 156–214 (Drandakēs N. B., Kalopissē S., Panayōtidē M., *Ereuna stē Manē*, Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Etaireias 1979, 156–214).

Drandakēs N. B., Kalopissē S., Panayōtidē M.,*Ἔρευνα στὴ Μεσσηνιακὴ Μάνη*, Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας 1980, 188–246 (Drandakēs N. B., Kalopissē S., Panayōtidē M., *Ereuna stē Messēniakē Manē,* Praktika tēs en Athēnais Archaiologikēs Etaireias 1980, 188–246).

Drosoyannē F. A., *Σχόλια στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου στὴ Μεγάλη Καστάνια Μάνης*, Athens 1982 (Drosoyannē F. A., *Scholia stis toichographies tēs ekklēsias tou Hagiou Iōannou tou Prodromou stē Megalē Kastania Manēs,* Athens 1982).

Emmanouēl M., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Αγόριανη της Λακωνίας*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) 107–150 [Emmanouēl M., *Oi toichographies tou Agiou Nikolaou stēn Agorianē tēs Lakonias*, Deltion ChAE 14 (1987–1988) 107–150].

Emmanouēl M., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Δημητρίου στὸ Μακρυχώρι καὶ τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στὸν Ὀξύλιθο τῆς Εὔβοιας*, Athens 1991 (Emmanouēl M., *Oi toichographies tou Hagiou Dēmētriou sto Makrychōri kai tēs Koimēseōs tēs Theotokou ston Oxylitho tēs Euvoias*, Athens 1991).

Fenster E., *Nochmals zu den venezianischen Listen der Kastelle auf der Peloponnes*, BZ 72 (1979) 321–333.

Fōskolou V., *Η Όμορφη Εκκλησιά στην Αίγινα. Εικονογραφική και τεχνοτροπική ανάλυση των τοιχογραφιών*, Athens 2000 (unpublished doctoral dissertation) [Fōskolou V., *Ē Omorphē Ekklēsia stēn Aigina. Eikonographikē kai technotropikē analysē tōn toichographiōn*, (unpublished doctoral dissertation)].

Fousterēs G. P., *Εικονογραφικά προγράμματα σε βυζαντινούς σταυρεπίστεγους ναούς*, Thessaloniki 2006 (unpublished doctoral dissertation) [Fousterēs G. P., *Eikonographika programmata se vyzantinous stavrepistegous naous*, Thessaloniki 2006 (unpublished doctoral dissertation)].

Galavarēs G., *Πρώιμες εἰκόνες στὸ Σινὰ ἀπὸ τὸν 6ο ὡς τὸν 11ο αἰώνα*, in: *Σινά. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης*, ed. K. A. Manafēs, Athens 1990, 91–101 (Galavarēs G., *Prōimes eikones sto Sina apo ton 6o ōs ton 11o aiōna*, in: *Sina. Oi thēsauroi tēs H. Monēs Hagias Aikaterinēs*, ed. K. A. Manafēs, Athens 1990, 91–101).

Gerstel Sh. E. J., *Art and identity in the Medieval Morea*, in: *The crusades from the perspective of Byzantium and the Muslim world*, eds. A. E. Laiou, R. P. Mottahedeh, Washington 2001, 263–285.

Gerstel Sh. E. J., *Mapping the boundaries of church and village. Ecclesiastical and rural landscapes in the late Byzantine Peloponnese*, in: *Viewing the Morea. Land and people in the late medieval Peloponnese*, ed. Sh. E. J. Gerstel, Washington 2013, 335–368.

Ghioles N., *Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Νικήτα στὸν Καραβᾶ Μέσα Μάνης*, Λακωνικαὶ σπουδαὶ 7 (1983) 154–202 [Ghioles N., *Ho naos tou Hagiou Nikēta ston Karava Mesa Manēs*, Lakōnikai spoudai 7 (1983) 154–202].

Grotowski P. L., *Arms and armour of the warrior saints. Tradition and innovation in Byzantine iconography (843–1261)*, Leiden–Boston 2010.

Hadermann-Misguich L., *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XIIe siècle*, Bruxelles 1975.

Hopf Ch., *Chroniques gréco-romanes inédites ou peu connues*, Berlin 1873.

Johnson M. J., *The episcopal and royal views at Cefalù*, Gesta 33/2 (1994) 118–131.

Jolivet-Levy C., *Note sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine*, CA 46 (1998) 121–128.

Kalokyrēs K. D., *Αἱ βυζαντιναὶ τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης. Συμβολὴ εἰς τὴν χριστιανικὴν τέχνην τῆς Ἑλλάδος*, Athens 1957 (Kalokyrēs K. D., *Ai vyzantinai toichographiai tēs Krētēs. Symbolē eis tēn christianikēn technēn tēs Hellados*, Athens 1957).

Kalopissi-Verti S., *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien*, Munich 1975.

Kalopissē-Vertē S., *Διακοσμημένοι φωτοστέφανοι σὲ εἰκόνες καὶ τοιχογραφίες τῆς Κύπρου καὶ τοῦ ἑλλαδικοῦ χώρου*, in: *Πρακτικὰ τοῦ Β΄ Διεθνοῦς Κυπριολογικοῦ συνεδρίου, Λευκωσία, 20–25 Ἀπριλίου 1982, Β*, Nicosia 1986, 555–560 (Kalopissē-Vertē S., *Diakosmēmenoi fōtostefanoi se eikones kai toichographies tēs Kyprou kai tou helladikou chōrou*, in: *Praktika tou B Diethnous Kypriologikou synedriou, Leukōsia, 20–25 Apriliou 1982*, *B*, Nicosia 1986, 555–560).

Kalopissē-Vertē S., *Ὁ ναὸς τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ στὸν Πολεμίτα τῆς Μέσα Μάνης (1278)*, in: *Ἀντίφωνον. Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴ Ν. Β. Δρανδάκη*, ed. B. Katsaros, Thessaloniki 1994, 451–474] Kalopissē-Vertē S., *Ho naos tou Archaggelou Michaēl ston Polenita tēs Mesa Manēs (1278)*, in: *Antiphōnon. Aphierōma ston kathēgētē N. B. Drandakē*, ed. B. Katsaros, Thessaloniki 1994, 451–474].

Kalopissē-Vertē S., *Τάσεις της μνημειακής ζωγραφικής περί το 1300 στον ελλαδικό και νησιωτικό χώρο (εκτός από τη Μακεδονία)*, in: *Ο Μανουήλ Πανσέληνος και η εποχή του*, Athens 1999, 63–100] Kalopissē-Vertē S., *Taseis tēs mnēmeiakēs zōgraphikēs peri to 1300 ston elladiko kai nēsiōtiko chōro (ektos apo tē Makedonia)*, in: *O Manouēl Panselēnos kai ē epochē tou*, Athens 1999, 63–100].

Kalopissē-Vertē S., *Ἐπιπτώσεις τῆς Δ΄ Σταυροφορίας στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς Πελοποννήσου καὶ τῆς Ἀνατολικῆς Στερεᾶς Ἑλλάδας ἕως τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰώνα*, in: *Ἡ βυζαντινὴ τέχνη μετὰ τὴν Τετάρτη Σταυροφορία: ἡ Τετάρτη Σταυροφορία καὶ οἱ ἐπιπτώσεις της, Διεθνές Συνέδριο, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, 9–12 Μαρτίου 2004*, ed. P. L. Vocotopoulos, Athens 2007, 63–81 (Kalopissē-Vertē S., *Epiptōseis tēs D Stavrophorias stē mnēmeiakē zōgrafikē tēs Peloponnēsou kai tēs Anatolikēs Stereas Helladas eōs ta telē tou 13ou aiōna*, in: *Hē vyzantinē technē meta tēn Tetartē Stavrophoria*: *ē Tetartē Stavrophoria kai oi epiptōseis tēs*, *Diethnes Synedrio, Akadēmia Athēnōn, 9–12 Martiou 2004*, ed. P. L. Vocotopoulos, Athens 2007, 63–81).

Kalopissi-Verti S., *Stylistic observations on the painted decoration of St. Nicholas at Achragias in Laconia/Peloponnese*, in: *Σύμμεικτα, Collection of papers dedicated to the 40th anniversary of the Institute for art history. Faculty of philosophy, University of Belgrade, 2012*, ed. I. Stevović, Belgrade 2012, 263–274.

Kolias T. G., *Byzantinische Waffen. Ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung*, Vienna 1988.

Kontogiannis N., Germanidou S., *The iconographic program of the Prophet Elijah Church, in Thalames, Greece*, BZ 101/1 (2008) 55–87.

Konstantinidē Ch., *Ὁ Μελισμός. Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες καὶ οἱ ἄγγελοι-διάκονοι μπροστὰ στὴν ἁγία τράπεζα μὲ τὰ τίμια δῶρα ἤ τὸν εὐχαριστιακὸ Χριστό*, Thessaloniki 2008 (Konstantinidē Ch., *Ho Melismos. Oi sylleitourgountes ierarches kai oi aggeloi-diakonoi brosta stēn hagia trapeza me ta timia dōra ē ton eucharistiako Christo,* Thessaloniki 2008).

Koumoussi A., *Les peintures murales de la Transfiguration de Pyrgi et de Sainte-Thècle en Eubée (Rapports avec l'art occidental)*, Athens 1987.

Kounoupiōtou-Manōlessou E., *Νέες τοιχογραφίες στὸ Γεράκι*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines, Athènes – septembre 1976,* IIA, Athens 1981, 305–324 (Kounoupiōtou-Manōlessou E., *Nees toichographies sto Geraki*, in: *Actes du XVe congrès international d'études byzantines, Athènes – septembre 1976,* IIA, Athens 1981, 305–324).

Koukiarēs S., *Ὁ Ἅγ. Νικόλαος στοῦ Βλαχιώτη*, in: *Ἀντίφωνον. Ἀφιέρωμα στὸν καθηγητὴ Ν. Β. Δρανδάκη*, ed. B. Katsaros, Thessaloniki 1994, 246–256 (Koukiarēs S., *Ho Hag. Nikolaos stou Vlachiotē*, in: *Antiphōnon. Aphierōma ston kathēgētē N. B. Drandakē*, ed. B. Katsaros, Thessaloniki 1994, 246–256).

Lamy-Lassalle C., *Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne*, in: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge. Recueil d'études*. Paris 1968, 189–198.

Lassithiōtakēs K. E., *Ἐκκλησίες τῆς Δυτικῆς Κρήτης (Δ. Ἐπαρχία Σελίνου)*, Κρητικὰ Χρονικὰ 22.2 (1970) 347–388 [Lassithiōtakēs K. E., *Ekklēsies tēs Dytikēs Krētēs (D. Eparchia Selinou)*, Krētika Chronika 22.2 (1970) 347–388].

Liakopoulos G., *A study of the early Ottoman Peloponnese in the light of an annotated editio princeps of the TT10–1/14662 Ottoman taxation cadastre (ca. 1460–1463)*, London – İstanbul (in press).

Lidov A., *Byzantine church decoration and the Great Schism of 1054*, Byzantion 68/2 (1998) 381–405.

Maderakēs St., *Μιὰ ἐκκλησία στὴν ἐπαρχία Σελίνου. Ὁ Χριστὸς στὰ Πλεμενιανά*, in: *Πεπραγμένα τοῦ Ε΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ συνεδρίου (Ἅγιος Νικόλαος, 25 Σεπτεμβρίου – 1 Ὀκτωβρίου 1981), Β*, Herakleion 1985, 250–292 [Maderakēs St., *Mia ekklēsia stēn eparchia Selinou. Ho Christos sta Plemeniana*, in: *Pepragmena tou E Diethnous Krētologikou synedriou (Hagios Nikolaos, 25 Septemvriou – 1 Oktōvriou 1981), B*, Herakleion 1985, 250–292].

Mango C., *Materials for the study of the mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962.

Mango C., *St. Michael and Attis*, Δελτίον ΧΑΕ 12 (1984) 39–62.

Mantas A. G., *Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843–1204)*, Athens 2001 [Mantas A. G., *To eikonographiko programma tou hierou vēmatos tōn mesovyzantinōn naōn tēs Helladas (843–1204)*, Athens 2001].

Mark-Weiner T., *Narrative cycles of the Life of St. George in Byzantine art*, New York 1977 (unpublished doctoral dissertation).

McLeod W., *Castles of the Morea in 1467*, ***BZ*** 65 (1972) 353–363.

Mourikē D., *Οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες τῶν παρεκκλησίων τῆς Σπηλιᾶς τῆς Πεντέλης*, Δελτίον ΧΑΕ 7 (1973–1974) 79–119 [Mourikē D., *Oi vyzantines toichographies tōn parekklēsiōn tēs Spēlias tēs Pentelēs,* Deltion ChAE 7 (1973–1974) 79–119].

Mourikē D., *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντὰ στὸ Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος*, Athens 1978 (Mourikē D., *Oi toichographies tou Sōtēra konta sto Alepochōri tēs Megaridos*, Athens 1978).

Moutsopoulos N. K., Dēmētrokallēs G., *Γεράκι – Οἱ ἐκκλησίες τοῦ οἰκισμοῦ*, Thessaloniki 1981 (Moutsopoulos N. K., Dēmētrokallēs G., *Geraki – Oi ekklēsies tou oikismou*, Thessaloniki 1981).

Miljković-Pepek P., *La formation d'un nouveau style monumental au XIIIe siècle*, in: *Actes du XIIe congrès international d'études byzantines, Ochride, 10–16 septembre 1961,* III, Belgrade 1964, 309–313.

Mylopotamitakē K. K., *Ο ναός της Παναγίας Κεράς Κριτσάς*, Herakleio 2005 (Mylopotamitakē K. K., *O naos tēs Panagias Keras Kritsas*, Herakleio 2005).

Myslivec J., *Saint Georges dans l'art chrétien oriental,* Byzantinoslavica 5 (1933–1934) 304–375.

Pallas D. I., *Μελετήματα λειτουργικά – ἀρχαιολογικά*, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 24 (1954) 158–193 [Pallas D. I., *Meletēmata leitourgika – archaiologika*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 24 (1954) 158–193].

Panayotidē M., *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Γεωργίου Λαθρήνου στη Νάξο*, Δελτίον ΧΑΕ 16 (1991–1992) 139–154 [Panayotidē M., *Oi toichographies tou Agiou Geōrgiou Lathrēnou stē Naxo,* Deltion ChAE 16 (1991–1992) 139–154].

Pansélinou N., *Ἅγιος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής*, Δελτίον ΧΑΕ 14 (1987–1988) 173–188 [Pansélinou N., *Agios Petros Kalyviōn Kouvara Attikēs*, Deltion ChAE 14 (1987–1988) 173–188].

Papageōrgiou J., *Τοιχογραφίες του 15ου αι. στο κάστρο Γερακίου Λακωνίας. Ένα ζωγραφικό εργαστήριο της όψιμης παλαιολόγειας περιόδου στους ναούς της Ζωοδόχου Πηγής, των Ταξιαρχών, του Προφήτη Ηλία και της Αγίας Παρασκευής*, Athens 2007 (unpublished doctoral dissertation) [Papageōrgiou J., *Toichographies tou 15ou ai. sto kastro Gerakiou Lakōnias. Ena zōgraphiko ergastērio tēs opsimēs palaiologeias periodou stous naous tēs Zōodochou Pēgēs, tōn Taxiarchōn, tou Profētē Ēlia kai tēs Agias Paraskeuēs,* Athens 2007 (unpublished doctoral dissertation)].

Parani M. G., *Reconstructing the reality of images. Byzantine material culture and religious iconography (11th–15th centuries)*, Leiden–Boston 2003.

Pennas Ch., *Η βυζαντινή Αίγινα*, Athens 2004 (Pennas Ch., *Ē vyzantinē Aigina*, Athens 2004).

Peppas I. E., *Μεσαιωνικὲς σελίδες τῆς Ἀργολίδος, Ἀρκαδίας, Κορινθίας, Ἀττικῆς*, Athens 1990 (Peppas I. E., *Mesaiōnikes selides tēs Argolidas, Arkadias, Korinthias, Attikēs*, Athens 1990).

Ranoutsaki Chr., *Die Fresken der Soteras Christos-Kirche bei Potamies: Studie zur Byzantinischen Wandmalerei auf Kreta im 14. Jahrhundert*, Munich 1992.

Ševčenko N. P., *The life of Saint Nicholas in Byzantine art*, Torino 1983.

Siomkos N., *L'église Saint-Etienne à Kastoria. Étude des différentes phases du décor peint (Xe–XIVe siècles)*, Thessaloniki 2005.

Skawran K., *The development of middle Byzantine fresco painting in Greece*, Pretoria 1975.

Sōtēriou M., *Τὸ λεγόμενον Θωράκιον τῆς γυναικείας αὐτοκρατορικῆς στολῆς*, Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν 23 (1953) 524–530 [Sōtēriou M., *To legomenon Thōrakion tēs gynaikeias autokratorikēs stolēs*, Epetēris Hetaireias Vyzantinōn Spoudōn 23 (1953) 524–530].

Spatharakis I., *Byzantine wall paintings of Crete, I, Rethymnon province*, London 1999.

Spatharakis I., *Byzantine wall paintings of Crete, II, Mylopotamos province*, Leiden 2010.

Spatharakis I., Van Essenberg T., *Byzantine wall paintings of Crete, III, Amari province*, Leiden 2012.

Stavropoulou-Makrē A., *Εἰκόνα Παναγίας Βρεφοκρατούσας στὸ Μέτσοβο*, Δωδώνη 4 (1975) 379–392 [Stavropoulou-Makrē A., *Eikona Panagias Vrephokratousas sto Metsovo*, Dōdōnē 4 (1975) 379–392].

Stoufē-Poulēmenou I., *Βυζαντινὲς ἐκκλησίες στὸν κάμπο τῶν Μεγάρων*, Athens 2007 (Stoufē-Poulēmenou I., *Vyzantines ekklēsies ston kampo tōn Megarōn*, Athens 2007).

Tatić-Djurić M., *L'icône de Kyriotissa*, in: *Actes du XVe Congrès International d'Études Byzantines, Athènes – Septembre 1976,* IIB, Athens 1981, 759–786.

Tatić-Djurić M., *Archanges gardiens de Porte à Dečani*, in: *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle, Septembre 1985*, ***ed.*** V. J. Djurić, Belgrade 1989, 359–370.

Thierry N., *Le costume épiscopal byzantin du IXe au XIIIe siècle d'après les peintures datées (miniatures, fresques)*, REB 24 (1966) 308–315.

Trempelas P. N., *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935 (Trempelas P. N., *Ai treis leitourgiai kata tous en Athēnais kōdikas*, Athens 1935).

Tsamakda V., *Die Panagia-Kirche und die Erzengelkirche in Kakodiki. Werkstattgruppen, Kunst – und kulturhistorische Analyse byzantinischer Wandmalerei des 14. Jhs. auf Kreta*, Vienna 2012.

Tsigaridas E. N., *Σχέσεις βυζαντινής και δυτικής τέχνης στη Μακεδονία από τον 13ο έως τον 15ο αιώνα*, in: *Εταιρεία Μακεδονικών Σπουδών. Εορταστικός τόμος, 50 χρόνια, 1939–1989*, Thessaloniki 1992, 157–207 (Tsigaridas E. N., *Scheseis vyzantinēs kai dytikēs technēs stē Makedonia apo ton 13o eōs ton 15o aiōna*, in: *Etaireia Makedonikōn Spoudōn. Eortastikos tomos, 50 chronia, 1939–1989*, Thessaloniki 1992, 157–207).

Vassilakis–Mavrakakis M., *Western influences on the fourteenth century art of Crete*, in: *Akten des XVI. internationaler Byzantinistenkongress (Wien, 4–9 Oktober 1981)*, JÖB 32/5 (1982) 301–311.

Volanakēs I. H., *Ὁ εἰς Ἀποδούλου Ἀμαρίου βυζαντινὸς ναὸς τοῦ Ἁγίου Γεωργίου Ξιφηφόρου*, in: *Πεπραγμένα τοῦ Δ΄ Διεθνοῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ηράκλειο, 29 Αὐγούστου – 3 Σεπτεμβρίου 1976), Β,* Athens 1981, 23–66 (Volanakēs I. H., *Ho eis Apodoulou Amariou vyzantinos naos tou Hagiou Geōrgiou Xifēforou*, in: *Pepragmena tou D Diethnous Krētologikou synedriou (Herakleio, 29 Augoustou – 3 Septemvriou 1976), B,* Athens 1981, 23–66).

Walter Chr., *The warrior saints in Byzantine art and tradition*, Aldershot–Burlington 2003.

Weitzmann K., *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The icons, volume I: From the sixth to the tenth century*, Princeton 1976.

Whittemore Th., *The mosaics of Haghia Sophia at Istanbul. Third preliminary report. Work done in 1935–1938. The imperial portraits of the south gallery*, Oxford 1942.

Xyngopoulos A., *Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἀσκηταριοῦ παρὰ τὸ χωρίον τοῦ Βούρβουρα,* Πελοποννησιακά 3–4 (1958–1959) 87–94 [Xyngopoulos A., *Ai toichographiai tou Askētariou para to chōrion tou Vourvoura,* Peloponnēsiaka 3–4 (1958–1959) 87–94[.

Zias N., *Εἰκόνες τοῦ Βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ ἁγίου Νικολάου*, Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969) 275–298 [Zias N., *Eikones tou Viou kai tēs Koimēseōs tou hagiou Nikolaou*, Deltion ChAE 5 (1969) 275–298].

Византијско зидно сликарство у цркви Светог Теодора у Платаносу, Кинорија (Аркадија)

Марија Агреви

Црква Светог Теодора (такође позната и као Свети Теодори) у селу Платанос, у Кинурији, једнобродна је грађевина малих димензија, покривена модерним дрвеним кровом на две воде. На унутрашњим површинама њених зидова очуване су византијске фреске, делимично видљиве испод слоја малтера који их већим делом прекрива. Насупрот томе, зидне слике у апсиди и на западном зиду у одличном су стању и то сликарство истражено је у овом раду.

У апсиди светилишта полукалоту заузима фронтална фигура Богородице Кириотисе са Христом дететом, а крај ње су два анђела која јој указују поштовање. У средишту ниже зоне приказан је Мелисмос са Христом Агнецом у патени са звездицом на врху, док су са страна четворица архијереја која саслужују: свети Јован Златоусти и свети Василије Велики северно и свети Атанасије Александријски и свети Григорије из Нисе јужно. На површинама у близини олтарске апсиде, изнад проскомидије, фронтално су представљена двојица ђакона, данас делимично видљива: на северном делу источног зида вероватно је насликан свети Стефан, а на источном делу северног зида налази се неидентификовани ђакон. На западном делу зида, крај улаза у цркву, виде се чизма цинобер боје и бели детаљи фигуре која стоји на предмету цинобер боје, а то би, уколико не грешимо, могао бити супедион. Ако се узму у обзир положај фигуре, претпоставка да она стоји на супедиону и врста приказане обуће, реч би могла бити о анђелу „чувару“ цркве, често сликаном у близини улаза у храмове од XIII века. Сачуване су још две стојеће фронталне фигуре, насликане на јужном делу западног зида и видљиве до доњих делова тела – свети Никола и женска светитељска фигура чије је име прекривено малтером. Уз њих је, на северном делу истог зида, коњаничка фигура светитеља који носи подигнуто копље и њиме пробада аждају. Светитељева стопала и већи део представе коња и немани још су прекривени малтером, али физиономија личности приказане на белом коњу води ка закључку да је реч о светом Георгију. Још неке ратничке фигуре биле су насликане на северном зиду, о чему сведочи делимично видљива стојећа фронтална фигура светитеља у оклопу на западном делу тог зида, као и фрагменти коњаничке представе источно од њега, уз поменутог неидентификованог ђакона. Фигуре светих ратника и њихове коњаничке представе које прекривају значајан део зидних површина – бар северни зид и северни део западног зида – могу се протумачити посветом храма светом ратнику; оне такође подсећају на широко распрострањену традицију приказивања већег броја светих ратника у црквама на Пелопонезу током XIII и XIV века, након латинског освајања.

Разматране фреске показују уобичајене иконографске и стилске одлике зидног сликарства цркава на Пелопонезу током друге половине XIII века, особито у оближњој Лаконији. Поред тога, изузетна је њихова сличност са зидним сликама такозваног сликара „А“ у цркви Светог Теодора у Ципакасу (Меса Мани, Лаконија), датованим у последњу четвртину XIII века на основу начина приказивања фигура. Судећи према свему наведеном, закључује се да зидно сликарство цркве Светог Теодора у Платаносу може бити датовано у последњу четвртину XIII века и да је његов аутор врло добро познавао зидно сликарство Лаконије, која би могла бити место његовог порекла.

Питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком*

Драгана Павловић**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет

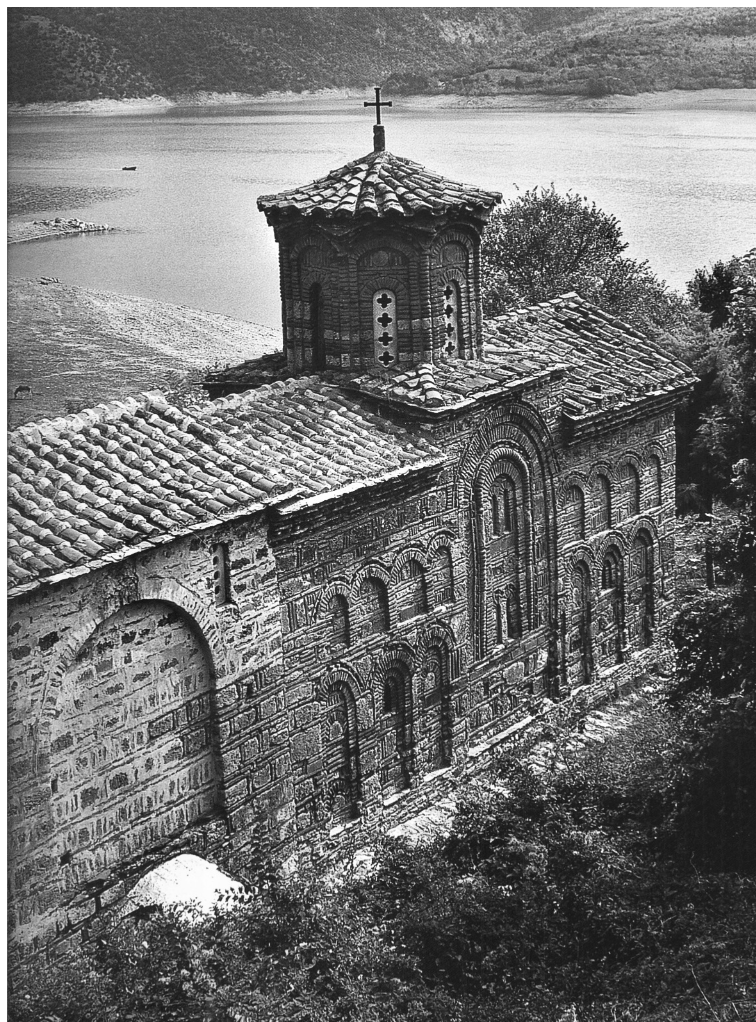
UDC 726.54:75.052](=163.41:497.7 Pološko)»13»
347:316.323.5](497.11)(093)»13»
DOI 10.2298/ZOG1539107P
Оригиналан научни рад

У раду се разматра питање ктиторства цркве Светог Ђорђа у Полошком и преиспитују се ставови ранијих истраживача о том проблему. Према мишљењу заступљеном у постојећој научној литератури, Јован Драгушин, брат од тетке краља Душана, започео је подизање храма у Полошком, а цркву је довршила и украсила фрескама његова мајка. Анализом писаних и ликовних извора дошло се до закључка да је за подизање цркве у Полошком, као и за њено осликавање, заслужна искључиво монахиња Марија, мајка Јована Драгушина.

Кључне речи: Свети Ђорђе у Полошком, Јован Драгушин, монахиња Марија, ктиторка, властеоски портрет, српско сликарство XIV века

The paper seeks to establish who was the founder of the church of Saint George at Pološko and revise the conclusions of previous researchers regarding this issue. According to the opinion commonly adopted in the scholarly literature, Jovan Dragušin, a cousin of King Dušan, had merely undertaken the construction of church at Pološko, whereas his mother was responsible for the completion of construction and painting of frescoes in the church. Through an analysis of written and visual sources the conclusion is reached that the sole person responsible for the construction and painting of the church at Pološko was the nun Maria, the mother of Jovan Dragušin.

Keywords: Saint George at Pološko, Jovan Dragušin, nun Maria, female donor, portrait of a nobleman, Serbian painting of the fourteenth century



Сл. 1. Црква Светог Ђорђа у Полошком, поглед с југозападне стране (према: Коруновски, Димитрова, Византиска Македонија, Таб. 95)

Fig. 1. Church of Saint George in Pološko, view from the southwest (after: Korunovski, Dimitrova, Byzantine Macedonia, Pl. 95)

Од 1931. године, када је Ђорђе Мано-Зиси у часопису *Старинар* објавио прве резултате истраживања фресака у цркви Светог Ђорђа у Полошком, па све до 1982, када се започело с радовима на конзервацији живописа тог храма, знања о историји полошке цркве темељила су се на подацима из две даровне повеље светогорским манастирима (сл. 1).[1] Прва повеља, којом краљ Душан цркву Светог Ђорђа у Полошком са свим добрима поклања манастиру Хилан-

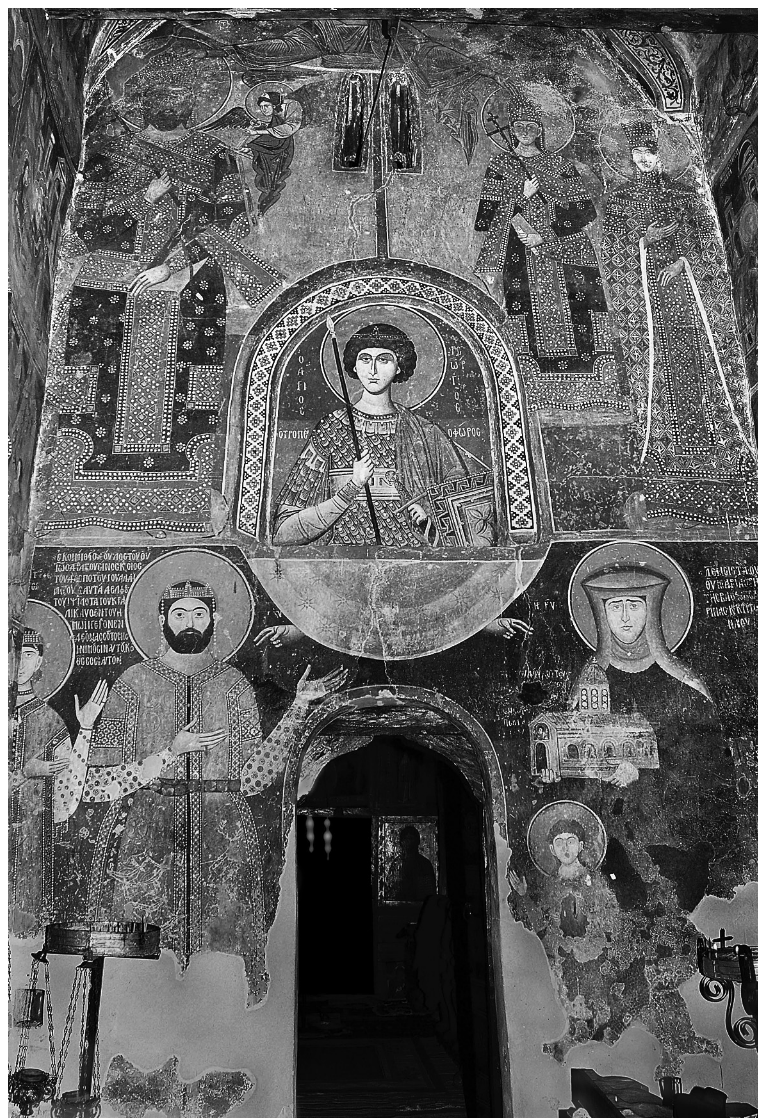
* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), који подржава Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Скраћена верзија овог рада саопштена је на VI националној конференцији византолога Србије, одржаној у Београду од 18. до 20. јуна 2015. године. Велику захвалност дугујемо професору Драгану Војводићу, који нам је скренуо пажњу на ову тему, указао на проблем ктиторства полошке цркве и подстакао нас на истраживање. Професору Војводићу захваљујемо и на драгоценим запажањима и важним сугестијама приликом писања текста.

** drpavlov@f.bg.ac.rs

[1] Ђ. Мано-Зиси, *Полошко*, Старинар 6 (1931) 114–123; В. Р. Петковић, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 258–259; В. Ј. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 83–84, 219–220; idem, *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја 8 (Београд 1975) 327–342; T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge* I, Paris 1977, 237; G. Babić, *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, CA 27 (1978) 163–178; К. Балабанов, А. Николовски, Д. Ќорнаков, *Споменици на културата на Македонија*, Скопје 1980, 147.

дару, издата је 1340. године.[2] Другом су деспот Јован и његов брат Константин Драгаш између 1372. и 1375. године приложили Полошко руском манастиру Светог Пантелејмона.[3] О личностима непосредно повезаним са историјом полошке цркве драгоцени подаци налазе се у првом, хиландарском документу. У експозицији те повеље наводи се да је Драгушин пронашао место за свој гробни храм. Аукток вели: „… место које је пронашао брат краљевства ми Драгушин и где је положено тело његово, цркву у селу Полошком."[4] Даље се у истом документу напомиње да се црква, по жељи Драгушинове мајке деспотице Марине, тада монахиње Марије, са свим својим добрима поклања Богородици Хиландарској. Тај део повеље гласи: „… прими краљевство ми молбу и обраћање веома вољене и истинске матере краљевства ми деспотице, која срећно срцем и љубављу подстакнута спомену краљевству ми, па приложих овај мали дар Богородици Хиландарској цркву: светог и славног великомученика Христовог Георгија. Село Полошко са међама и засеоцима и са млиновима и са сенокосима и са свим правинама села тога…"[5]

И док се о личности заслужној за подизање и украшавање цркве Светог Ђорђа у Полошком истраживачи нису изјашњавали,[6] помињање тог храма као места на којем је положено тело Јована Драгушина навело је истраживаче на то да без резерве закључе како је тај великаш у полошкој цркви сахрањен.[7] При томе су о родбинској вези између деспотице, Драгушина и српског краља Душана изношена различита мишљења,[8] а датовање живописа те цркве засnivано



Сл. 2. Црква Светог Ђорђа у Полошком, некадашња западна фасада
Fig. 2. Church of Saint George in Pološko, former western façade

је на иконографској и стилској анализи фресака. Настанак овог сликарства смештан је у време од четрдесетих година до почетка осме деценије XIV века.[9]

Конзерваторски радови на живопису цркве у Полошком трајали су од 1982. до 1986. године. Након уклањања слоја живописа из XVII столећа, који је покривао фреске из XIV века, на некадашњој западној фасади храма откривена је првобитна сложена портретска целина. Резултати до којих су током тих истраживања дошли Цветан Грозданов и Димитар Ћорнаков објављени су у њиховим коаутор-

[2] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 409–410 (извод); А. Соловјев, *Одабрани споменици српског права од XII до краја XV века*, Београд 1926, 122–125; С. Марјановић-Душанић, Т. Суботин-Голубовић, *Повеља краља Стефана Душана о поклону Хиландару цркве Св. Ђорђа и села Полошко*, Стари српски архив 6 (2007) 55–67.

[3] Новаковић, *Законски споменици*, 514; Марјановић-Душанић, Суботин-Голубовић, *Повеља краља Стефана Душана*, 63–64.

[4] Соловјев, *Одабрани споменици српског права*, 124; Марјановић-Душанић, Суботин-Голубовић, *Повеља краља Стефана Душана*, 57–58, 59–60.

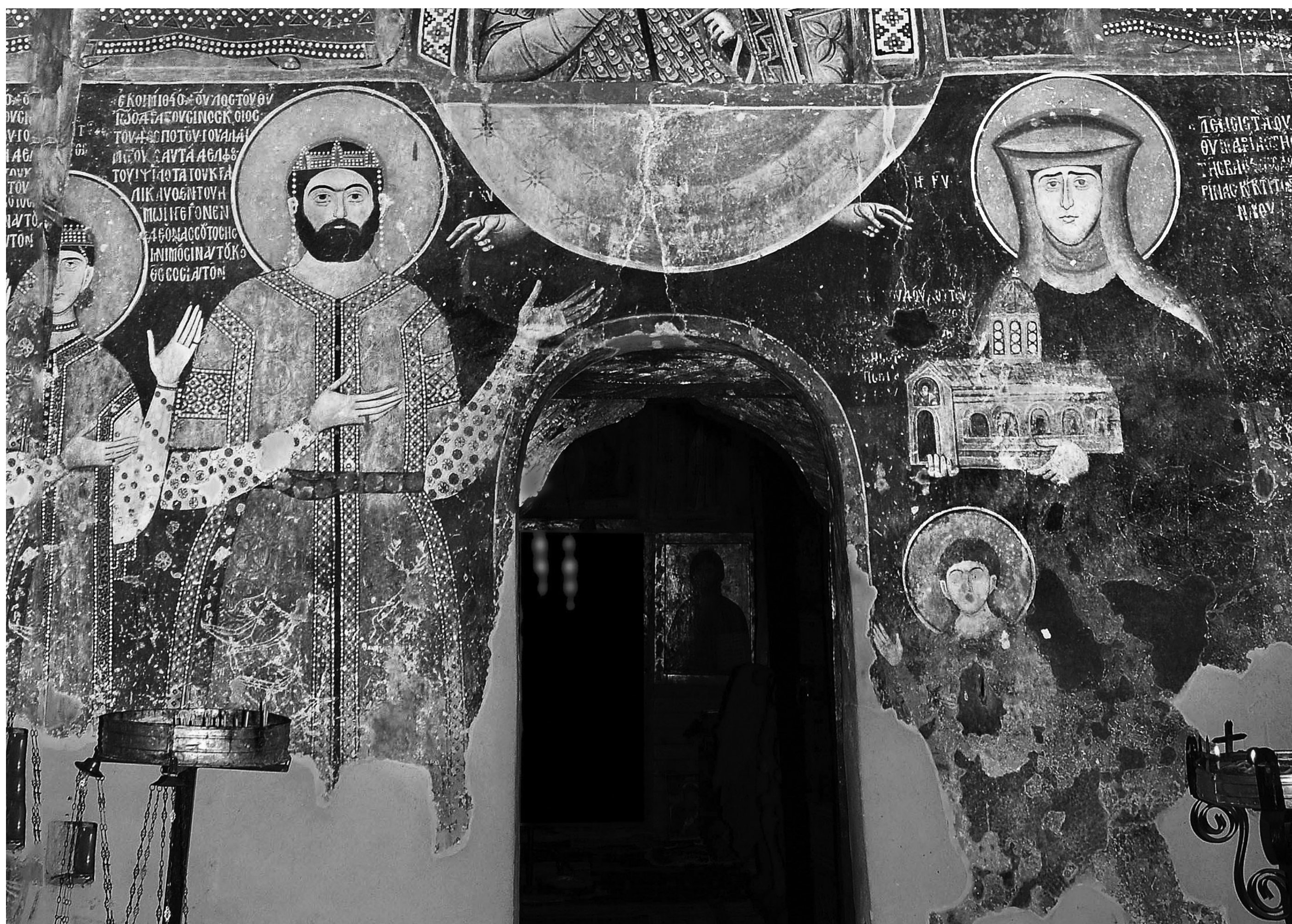
[5] *Ibid.*

[6] Закључено је само да су цркву у Полошком подигли блиски рођаци краља Душана, v. Ђурић, *Полошко*, 328.

[7] Мано-Зиси, *Полошко*, 116; Петковић, *Преглед црквених споменика*, 258; Ђурић, *Византијске фреске*, 84; idem, *Полошко*, 328, 341–342 (Војислава Ђурића су, осим податка из повеље, на закључак о полошком храму као Драгушиновој гробној цркви навели и положај представе Распећа на северном зиду поткуполног простора, њена величина и посебна иконографија, као и смештање композиције Деизиса испод ње); Babić, *Quelques observations*, 163; Балабанов, Николовски, Ќорнаков, *Споменици*, 147.

[8] Податак из повеље о томе да је Драгушин *брат* Стефана Душана поједини истраживачи су у својим текстовима само поновили (Мано-Зиси, *Полошко*, 115–116; Петковић, *Преглед црквених споменика*, 258; Ђурић, *Византијске фреске*, 84; Балабанов, Николовски, Ќорнаков, *Споменици*, 147), док су други пак настојали да прецизније одреде рођачку везу између српског владара и властелина. Претпоставка да је Драгушин син Стефана Дечанског и Марије Палеолог, односно брат по оцу Стефана Душана [Ј. Радонић, *О деспоту Јовану Оливеру и његовој жени Ани Марији*, Глас СКА 94 (1914) 84–85], поновљена је у: В. Марковић, *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920, 24–25. Нешто другачија била је претпоставка о Јовану Драгушину као сину деспота Драгослава и краљице Теодоре, мајке Стефана Душана и бивше жене Стефана Дечанског, cf. Р. Грујић, *Краљица Теодора, мати цара Душана*, Гласник Скопског научног друштва I/2 (1925) 322–323, као и мишљење да је Драгушин син бугарске деспотице Кераце, мајке краљице Јелене и таште краља Стефана Душана, cf. Ђ. Сп. Радојичић, *Краљица Марија*, Мисао 21/1–2 (Београд 1926) 90; Ђурић, *Полошко*, 328.

[9] Живопис у полошкој цркви датован је широко, у XIV век (Мано-Зиси, *Полошко*, 116; Николовски, Ќорнаков, Балабанов, *Споменици*, 147), или одређеније, у 1340. годину (Н. Мавродинов, *Старобългарската живопис*, София 1946, 149), четврту деценију XIV столећа (С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 149), време око 1370. године, односно до 1378. године (Ђурић, *Византијске фреске*, 83, 220; idem, *Полошко*, 332–333), те у другу половину XIV столећа, односно у време између 1340. и 1378. године (Babić, *Quelques observations*, 163, n. 2, 178).



Сл. 3. Драгушинова супруга, Јован Драгушин, монахиња Марија, Драгушинов син, доња зона, некадашња западна фасада, Полошко
Fig. 3. Dragušin's wife, Jovan Dragušin, nun Maria, Dragušin's son, bottom row, former western façade, Pološko

ским текстовима публикованим у три броја часописа *Зограф*.[10] У полошкој цркви, једнако као и нешто касније у лесновској припрати, представа породице српског владара Стефана Душана налази се изнад портрета чланова велмошке ктиторске породице (сл. 2).[11] Тиме је указано на хијерархијски однос актуелног владара и његових поданика.[12] На северном делу западне фасаде храма у Полошком, у горњој зони, приказан је краљ Стефан Душан, а на јужном делу истог зида, такође у горњој зони, насликани су његов син Урош и краљица Јелена. Христос Емануил полаже круне на главе краља Душана и Уроша и, уједно, преко анђела ставља круну на главу краљице Јелене и мач у руку краљу Душану. Свети Ђорђе, патрон полошког храма, допојасно је приказан у лунети над улазом у цркву. Испод њега се налази полукруг божанске светлости, из којег се помаљају руке Божије. Оне шаљу благослов члановима угледне велмошке породице. Представа Јована Драгушина са женом смештена је испод приказа српског краља, на северни део западне фасаде храма, док се јужно од улаза, испод портрета Уроша и краљице Јелене, налазе фигуре Драгушиновог сина и мајке – монахиње Марије (сл. 3). Представници владарске породице, једнако као и чланови ктиторске, насликани су с нимбом око главе.[13] За нашу тему најзначајнији су портрети Јована Драгушина и његове мајке монахиње Марије. Драгушин је приказан фронтално, руку подигнутих у молитви, као човек средњих година и упечатљивих црта лица (сл. 4). На глави му је венац у виду хоризонталног металног обруча, искићеног двоструким низом бисера и са три камариона с драгим камењем

[10] Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком I*, Зограф 14 (1983) 60–66; Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком II*, Зограф 15 (1984) 85–93; Ц. Грозданов, Д. Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком III*, Зограф 18 (1987) 37–42.

[11] За Лесново cf. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 167–172, Т. XL–XLIV, сл. 78–79.

[12] Д. Војводић, *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација), 263–269.

[13] За изглед портрета на некадашњој западној фасади полошке цркве v. Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети I*, 60–66, сл. 1; Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети II*, 85–89, сл. 1; Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети III*, 37–39; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 147–148, сл. у боји 11 и 12, црт. 37; В. Поповска-Коробар, *Полошки манастир Св. Ѓорѓи*, Скопје 1998, 9–10; Д. Ќорнаков, *Полошки манастир Свети Ѓорѓи*, Скопје 2006, 34–46, 110–111; С. Коруновски, Е. Димитрова, *Византиска Македонија. Историја на уметноста на Македонија од IX до XV век*, Скопје 2006, 177–178, сл. 100–101; E. Dimitrova, *The portal to heaven. Reaching the gates of immortality*, Ниш и Византија 5 (2007) 370–371, fig. 3; A. Ristovska, *L'église Saint-Georges de Pološko (Macédoine): recherche sur le monument et ses peintures murales (XIVe siècle)*, Paris 2010 (непубликована докторска дисертација), 26–45.

Сл. 4. Јован Драīушин, доња зона, некадашња зайадна фасада, Полошко
Fig. 4. Jovan Dragušin, bottom row, former western façade, Pološko

Сл. 5. Наūūис йоред йорūреūа Јована Драīушина
Fig. 5. Inscription beside the portrait of Jovan Dragušin

и бисерима. Горња ивица обруча украшена је низом зубаца од бисера, док се с доње ивице венца спуштају бисерне препендулије. Властелин је одевен у доњу хаљину, то јест кошуљу, и горњу хаљину – дуг пурпурни кавадион кратких рукава. Он се благо шири од струка надоле, расечен је спреда целом дужином и затворен дугмадима; видљива су четири златна дугмета у горњем делу. Кавадион је украшен златним мотивима двоглавих орлова у круговима, плавим драгим камењем и бисерима на широким перибрахионима и оптокама окер боје, које прате све ивице хаљине. Потпасан је црвеним појасом са округлим златним плочицама, који се спушта низ властелинов десни бок. На малом прсту обе руке Драгушин носи прстен. Натпис поред њега, у преводу, гласи: „Представи се раб Божији Јован Драгушин и син деспота Алдимира и истинити брат преузвишеног краља и господара нашег, а настао је овај храм у његов помен и Бог ће да га спасе" (сл. 5). Јужно од улаза насликана је монахиња Марија с моделом храма у рукама (сл. 6). Њено лице приказано је фронтално, а тело је благо окренуто улево. Представљена је као старија жена овалног лица, дугачког носа, тамних очију и повијених обрва. На глави има вео светлољубичасте боје, који обавија врат и пада на рамена. Одевена је у

Сл. 6. Монахиња Марија, доња зона, некадашња зайадна фасада, Полошко
Fig. 6. Nun Maria, bottom row, former western façade, Pološko

тамну мантију. У пратећем натпису стоји: „Моление рабе Божије Марије преблагородне деспотице назване Марина и ктиторке храма“ (сл. 7).[14]

Након открића ових портрета и пратећих натписа одређене су родбинске везе између српског краља Душана и Јована Драгушина,[15] док је на основу помена грчких земаља у Душановој титули живопис полошке цркве датован у време између 1343. и 1345. године.[16] Управо је помињање Јована Драгушина као особе заслужне за проналажење места за храм у повељи издатој 1340. године навело истраживаче на закључак како је Драгушин почео да гради храм у Полошком као своју гробну цркву и како је након властелинове изненадне смрти његова мајка деспотица Марина, тада монахиња Марија, преузела бригу не само о завршетку радова на изградњи храма већ и о његовом живописању.[17] Аргумент за тврдњу о Драгушиновој активности око подизања сопствене гробне цркве пронађен је у натпису: „А настала је ова ћерамида месеца августа на матрицама Драгушина“, који се налази на једној ћерамиди слемењачи откривеној међу грађевинским материјалом након конзервације архитектуре цркве Светог Ђорђа.[18] На основу тог натписа изведен је закључак о постојању Драгушинове радионице за израду ћерамида и других предмета од печене земље у близини полошког храма, чиме су објашњене честа употреба керамиде у зидању ове цркве и богата керамопластичка декорација фасада.[19] Ради проналажења Драгушинове гробнице – а на основу податка из повеље из 1340. године о томе да је у цркви у Полошком положено његово тело, као и сликаног програма у том храму, те на основу натписа уз Драгушинов портрет на западној фасади – спроведена су археолошка испитивања. У зиданој гробници откривеној у југозападном делу западног травеја цркве пронађени су скелетни остаци који су, судећи по анализи остеолошког материјала, припадали млађем мушкарцу, односно, како је претпостављено, Драгушиновом сину.[20] Сходно томе, закључено је да је Драгушиново тело првобитно било положено у поменуту гробницу, али да је касније из непознатих разлога пренето на неко друго место.[21]

Сл. 7. Натпис поред портрета монахиње Марије (према: Грозданов, Ћорнаков, Историјски портрети II, сл. 3)
Fig. 7. Inscription beside the portrait of nun Maria (after: Грозданов, Ћорнаков, Историјски портрети II, Fig. 3)

Мишљење да је Јован Драгушин био ктитор Полошког, односно да је полошки храм задужбина Драгушина и његове мајке, то јест да је поменути властелин започео зидање Светог Ђорђа, а цркву довршила и украсила фрескама монахиња Марија, прихваћено је и у новијој научној литератури.[22] Преиспитивање тог становишта налаже поновно разматрање свих расположивих података. Најпре, важно је нагласити чињеницу да помињање Драгушина у повељи из 1340. године као особе која је пронашла место за свој гробни храм не указује нужно на то да је он уједно био заслужан и за подизање цркве у Полошком. Напротив, обичај да

[14] За описе ових портрета и натписе крај њих v. Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети I*, 64–66, сл. 1, 4, 5; Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети II*, 85–87, сл. 1–3; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 147–148, црт. 37, сл. у боји 11 и 12; Поповска-Коробар, *Полошки манастир*, 10; З. Расолкоска-Николовска, *Ктиторскиот портрет во sидното сликарство во Македонија*, in: eadem, *Средновековната уметност во Македонија. Фрески и икони*, Скопје 2004, 296–297; Б. Поповић, *Костим и инсигније српске властеле у средњем веку* II, Београд 2006 (непубликовани магистарски рад), 40–42; Ќорнаков, *Полошки манастир*, 34–36, 40, 110–111; Ristovska, *L'église Saint-Georges*, 28–29, 39–43.

[15] Јован Драгушин је био, као што се сазнаје из натписа, син деспота Алдимира и Марије, ћерке бугарског цара Смилца, од којег је, како се претпоставља, Драгушинов отац могао добити деспотску титулу. Деспотица Марија била је, дакле, сестра Теодоре, прве жене Стефана Дечанског, и тетка српског краља Стефана Душана, а Јован Драгушин био је његов брат од тетке (Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети I*, 64–65).

[16] *Ibid.*, 63.

[17] Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети II*, 87.

[18] Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети III*, 39–40, сл. 5, 5а.

[19] *Ibid.*

[20] Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети III*, 39–42; Ж. Микић, *Тело сина деспота Јована Драгушина у полошком манастиру*, Зограф 18 (1987) 44.

[21] *Ibid.*

[22] Cf., на пример, Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 10, 19–20, 54, 86, 147–148; Поповска-Коробар, *Полошки манастир*, 7, 10; Ќорнаков, *Полошки манастир*, 40, 48; Коруновски, Димитрова, *Византиска Македонија*, 125, 177, 271, 274; Марјановић-Душанић, Суботин-Голубовић, *Повеља краља Стефана Душана*, 62, 66; Dimitrova, *The portal to heaven*, 371; Ristovska, *L'église Saint-Georges*, 42, 46; I. Σίσιου, *Ο Άγιος Νικόλαος του Κυρίτση στην Καστοριά και ο Άγιος Γεώργιος στο Pološko*, Ниш и Византија 9 (2011) 321; А. Попова, *Погребната литургија и фреските во црквата Св. Ѓорѓи Полошки*, Хоризонти 8 (Битола 2012) 179–180, 182, 186; К. Минчева, *Исторически сведения за Полошкия манастир „Св. Георги Победоносец“*, Годишник на Софийския университет *Св. Климент Охридски* 98/17 (2013) 206; A. Popova, *The Acheiropoietos images in St. Georges at Pološko*, Patrimonium.Mk 11 (Скопје 2013) 157; eadem, *The cult of the Virgin and the liturgical poetry in the Feast cycle at St. George at Pološko*, Patrimonium.Mk 12 (2014) 133, n. 1, итд. Једино је у раду Загорке Расолкоске-Николовске (eadem, *Ктиторскиот портрет*, 297) монахиња Марија поменута као особа која је подигла полошки храм.

ктитор сагради храм на месту које је пронашла друга особа, што је неретко било праћено чудима и обележавањем изабраног места крстом, био је веома раширен.[23] Тако је, примера ради, свети Сава у оснивачкој *Дечанској хрисовуљи* поменут као личност што је пронашла и благословила место на којем је црква подигнута: „… он и овде у овом месту које се зове Дечани у Затрнавској жупи, нашавши место красно и погодно за подизање Божјег дома…“[24] Добро је, међутим, познато да први српски архиепископ није био ктитор Дечана. Штавише, у редовима који следе у *Дечанској хрисовуљи* изричито је наведено како свети Сава није саградио Пантократоров храм.[25] Осим тога, поменути натпис на керамиди слемењачи која се данас чува у Музеју-галерији у Кавадарцима не представља поуздан доказ о Драгушиновом учешћу у зидању полошког храма и о постојању радионице у његовој близини. Чак и да је радионица постојала и да ју је Драгушин основао, керамида с поменутим текстом, уколико је њено датовање у време око 1343. године поуздано, настала је тек после Драгушинове смрти и тада је била употребљена приликом зидања цркве у Полошком.[26]

У повељи из 1340. године, хиландарском документу за Полошко, истичу се једино Драгушинове заслуге у вези с проналажењем места за храм. Помињање тог властелина као ктитора, које би поткрепљивало тврдње ранијих истраживача, у даљем тексту повеље је изостало. Уколико је Драгушин заиста започео с подизањем сопственог гробног храма, поставља се питање о томе да ли би и због чега би краљ Душан и монахиња Марија пропустили да нагласе и наведу како је тај њима близак сродник био његов ктитор. И док се, дакле, у хиландарском акту ни Драгушин ни његова мајка не помињу као особе заслужне за подизање и украшавање цркве у Полошком, фреске на западној фасади храма дају сасвим прецизан одговор на питање о његовом ктитору. О личности заслужној за подизање и осликавање цркве у Полошком податке пружају насликани портрети и пратећи натписи. Јован Драгушин је представљен без модела храма у рукама, а у натпису крај његовог лика нема помена о ктиторству (сл. 4, 5). Другачије речено, да је тај властелин започео подизање полошког храма, то би било истакнуто у натпису покрај његовог портрета и наглашено начином приказивања његовог лика. С друге стране, постоје и примери који показују да су особе заслужне за градњу, обнову и осликавање цркве могле бити представљене без модела храма у рукама, али су њихове заслуге истицане у ктиторским или пратећим натписима (деспот Јован Оливер у припрати Леснова, кесар Новак у пећинском храму на острву Мали град на Преспи, војвода Михаило у цркви Свете Петке у Вици, ктитори Светог Маманта у Лувари и Богородичине цркве у Какопетрији на Кипру, молдавски војвода Петар Рареш у католикону манастира Дионисијата),[27] што није учињено у Полошком. Надаље, да је Свети Ђорђе у Полошком био заједнички ктиторски подухват, то јест да је Драгушин започео са изградњом сопственог гробног храма, а да је његово подизање и живописање довршила његова мајка монахиња Марија, на западној фасади те цркве, тамо где се налази ктиторски портрет, очекивала би се представа сина и мајке како заједно приносе модел своје задужбине патрону. Судећи по бројним примерима, приказ двеју личности с моделом храма углавном означава њихово заједничко ктиторство.[28] Модел цркве између себе држе како особе које су истовремено учествовале у оснивању храма тако и оне од којих је једна започела подизање цркве, а друга довршила њену градњу или је само осликала. На такав начин приказани су, рецимо, Стефан Дечански и Душан у Дечанима,[29] кнез Паскач и севастократор Влатко у Псачи,[30] војвода Радул и кнез Богоје у Лапушњи.[31] Насупрот наведеним примерима, приказ Јована Драгушина на некадашњој западној фасади цркве у Полошком, како је означено у натпису крај његовог лика, јесте посмртни портрет. Када је реч о српском средњовековном сликарству, слично Драгушину – с рукама

---

[23] Б. Тодич, *Сербское искусство глазами писателей конца XIV – начала XV века* (у штампи). Захваљујемо професору Браниславу Тодићу на пружању увида у рад пре његовог објављивања.

[24] П. Ивић, М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 304; Б. Тодић, М. Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, Београд 2005, 17; Ђ. Бубало, *Почетак треће дечанске хрисовуље*, Стари српски архив 6 (2007) 75–76, 80–81.

[25] *Ibid.*

[26] Ни у трећем коауторском тексту Ц. Грозданова и Д. Ћорнакова о историјским портретима у Полошком (Грозданов, Ћорнаков, *Историјски портрети у Полошком III*, 39, сл. 5, 5а), ни у монографији о полошком манастиру Д. Ћорнакова (Ќорнаков, *Полошки манастир*, 48) не налазимо податак о времену настанка керамиде и натписа на њој. Аутор текста у каталогу изложбе посвећене полошкој цркви, међутим, наводи да је керамида из око 1343. године (Поповска-Коробар, *Полошки манастир*, 47).

[27] За поменуте примере cf. A. Stylianou, J. Stylianou, *Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus*, JÖBG 9 (1960) 110–111, 120–121, fig. 14; В. Ј. Ђурић, *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975) 31–35, сл. 4, 5; A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art*, London 1985, 76, 246–247, fig. 31, 140; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 177, црно-бела сл. 84; Габелић, *Манастир Лесново*, 34, Т. XLIV; Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι της Ηπείρου (1414)*, ΔΧΑΕ 24 (2003) 231–241, εικ. 1, 5; Ε. Ν. Τσιγαρίδας, *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων (1360–1450)*, Θεσσαλονίκη 2013, 492, 498 (εικ. 417); Ν. Διονυσόπουλος, *Γυναικείες παρουσίες στο Άγιον Όρος: τα οικογενειακά πορτρέτα της Έλενας Ράρες και της Ρωξάνδρας Λαπουσνεάνου, πριγκιπισσών της Μολδαβίας, στις Μονές Διονύσιου και Δοχειαρίου (16ος αι.)*, in: ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ. *Зборник у част Мирјане Живојиновић*, II, eds. Б. Миљковић, Д. Џелебџић, Београд 2015, 469–474, εικ. 2.

[28] Представа двеју особа с моделом храма не изражава увек њихов заједнички труд и бригу око подизања и осликавања храма, као што показује, примера ради, ктиторска композиција из Раванице. Иако је на породичном портрету кнегиња Милица приказана како са супругом носи модел храма, по сачуваним преписима двеју оснивачких повеља јасно је да је кнез Лазар сам био ктитор раваничког храма, cf. T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (непубликована докторска дисертација), 80, 126; eadem, *Задужбинарство и ктитори у Србији у доба Лазаревића*, Саопштења 42 (2010) 45; eadem, *О портретима у Раваници*, ЗРВИ 49 (2012) 340–345.

[29] Д. Војводић, *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 265–275; Тодић, Чанак-Медић, *Манастир Дечани*, 439, сл. 358.

[30] З. Расолкоска-Николовска, *О историјским портретима у Псачи и времену њиховог настанка*, Зограф 24 (1995) 43–49, сл. 5–7; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 172–175, црт. 36, сл. у боји 21.

[31] Б. Кнежевић, *Ктитори Лапушње*, ЗЛУМС 7 (1971) 38–39, 47–48, сл. 5, 6; eadem, *Манастир Лапушња*, Саопштења 18 (1986) 89–90, 110–112, сл. 4, 23; B. Cvetković, *The portraits in Lapušnja and iconography of joint ktetorship*, Ниш и Византија 11 (2013) 305–307, fig. 1, 10.

уздигнутим у молитви – постхумно су приказани севаст Јован у Светој Софији у Охриду[32] и Остоја Рајаковић у Богородици Перивлепти у Охриду.[33] Уколико би се и помислило да је модел полошког храма у рукама Јована Драгушина могао бити изостављен због тога што је он приказан постхумно, подсетићемо на то да је јереј Теодор Лимниот на својој посмртној представи у цркви Светог Стефана у Костуру насликан с моделом храма,[34] а Петар Рареш у католикону манастира Дионисијата приказан без „образа" задужбине у рукама, с тим што је у натпису, за разлику од полошког примера, молдавски војвода означен као ктитор.[35]

Иако титула Јована Драгушина није позната, поједини истраживачи изнели су мишљење да је реч о деспоту,[36] неки су протумачили венац на његовој глави и раскошну одећу на његовој портретској представи као обележја деспотског достојанства,[37] док су поједини закључили да је крој Драгушинове хаљине најсличнији одори деспота Михаила из Доње Каменице.[38] На основу чињенице да је Драгушин био син деспота, а да та титула није била наследна,[39] изнета је претпоставка да је, када је реч о овом властелину, то правило било занемарено.[40] Приказивање Јована Драгушина с нимбом и венцем – инсигнијом својственом носиоцима највиших титула – који одговара Псеудо-Кодиновом опису венца што га носе царски синови с титулом деспота, те у црвеном кавадиону украшеном двоглавим орловима, драгим камењем и бисерима, с појасом око струка и прстењем на рукама, несумњиво указује на то да је Драгушин припадао највишем слоју српске властеле. Будући да су у хаљини истог кроја, боје и украсних мотива сликани не само деспоти већ и припадници средњег и нижег племства, па чак и велможе за које се не зна да ли су носиле било какву титулу,[41] на основу наведених елемената не могу се извести поуздани и прецизни закључци о Драгушиновом достојанству. С обзиром на то да се у пратећем натпису и повељи из 1340. године име Јована Драгушина помиње без навођења било какве титуле, његову репрезентативну представу у полошком храму могуће је објаснити, како је већ уочено, једино чињеницом да је Драгушинов портрет настао после његове смрти и да га је поручила његова мајка.[42]

С друге стране, монахиња Марија представљена је с моделом храма у рукама, а њене заслуге поменуте су у натпису који прати њен портрет и који означава искључиво њу као ктиторку (сл. 6, 7). На то да је управо она подигла цркву Светог Ђорђа у Полошком и украсила је фрескама указује и аналогија са читавим низом примера сачуваних у Византији и земљама под њеним културним утицајем. Приказивање ктитора са црквом у руци, као и истицање његовог задужбинарства у пратећем натпису, без обзира на то да ли је реч о владару, властелину или црквеном достојанственику, уобичајено је и веома често у монументалном сликарству источнохришћанских земаља током веома дугог раздобља. Овом приликом поменућемо само неколико примера. С моделом своје задужбине приказани су магистар Никифор у кипарској цркви Богородице Форвиотисе крај села Асину, севаст Евстатије Кодратос у Богородици Крини на Хиосу и севастократор Калојан у цркви у Бојани, а њихово ктиторство истакнуто је и у натписима поред представа.[43] На сличан начин истакнута је заслуга Теодора Лимниота за обнову Светих

---

[32] Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 61–62, црт. 8; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 165, сл. у боји 18.

[33] Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 153–154. На овај начин приказани су и Димитрије, син кесара Дуке, у цркви Светог Пантелејмона у Охриду, непозната властелинка и Ефросина на јужној фасади костурског храма таксијарха Михаила, cf. *ibid.*, 35, црт. 3; G. Subotić, *Les compositions votives sur la façade sud de l'église du Taxiarque Michel à Kastoria*, ЗРВИ 51 (2014) 262–265, fig. 8–11. Преминуле личности представљане су и руку прекрштених на грудима (четири особе у цркви Светог Николе у Станичењу; непознати дечак приказан поред оца и Манојло, син Михаила Мустакија, у поменутој костурској цркви; деца ктиторâ у храму Светог Николе у месту Димилија-Фунтукли на Родосу итд.). За ове примере v. С. Габелић, *Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (1987) 27–28, сл. 6, 7; A. Semoglou, *Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14^{e}–16^{e} siècle)*, Зограф 24 (1995) 6–7; М. Поповић, С. Габелић, Б. Цветковић, Б. Поповић, *Црква Светог Николе у Станичењу*, Београд 2005, 92–93, 95, 98, сл. 37, 40–44 (Б. Цветковић); S. Brooks, *Women's authority in death. The patronage of aristocratic laywomen in late Byzantium*, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, eds. L. Theis, M. Mullett, M. Grünbart, Wien 2013, 329–330, fig. 10; Subotić, *op. cit.*, 257, 265–266, fig. 3, 4, 12, 13.

[34] S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Athens 1985, 19, 20 (fig. 16); I. Sisiou, *The painting throughout the 13th century in Saint Stefanos of Kastoria*, Ниш и Византија 5 (2007) 395–396, fig. 1.

[35] Διονυσόπουλος, *op. cit.*, εικ. 2.

[36] Поповска-Коробар, *Полошки манастир*, 7, 10; Коруновски, Димитрова, *Византиска Македонија*, 125.

[37] Габелић, *Прилог познавања живописа*, 25, n. 33; Габелић, *Манастир Лесново*, 114; Поповић, *Костим и инсигније* I, 118; Ѓорнаков, *Полошки манастир*, 35; Марјановић-Душанић, Суботин-Голубовић, *Повеља краља Стефана Душана*, 65–66; Ristovska, *L'église Saint-Georges*, 39, 41.

[38] Д. Фрфулановић, *Чија је црква у Доњој Каменици?*, Зборник радова Филозофског факултета 28–29 (Приштина–Блаце 2001) 329; eadem, *Живопис наоса Богородичине цркве у Доњој Каменици*, Београд 2015 (необјављени магистарски рад), 67, 73.

[39] Б. Ферјанчић, *Деспоти у Византији и јужнословенским земљама*, Београд 1960, 15–16.

[40] Грозданов, Ђорнаков, *Историски портрети у Полошком I*, 66; Марјановић-Душанић, Суботин-Голубовић, *Повеља краља Стефана Душана*, 66.

[41] Кавадионе пурпурне и црвене боје, светлије или тамније нијансе, носе деспот Јован Оливер у припрати Леснова, севастократор Влатко и кнез Паскач у Псачи, војвода Дејан у припрати цркве Ваведења Богородичиног у Кучевишту, севаст Јован у охридској Светој Софији итд. [cf. С. Габелић, *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11 (1980) 60, n. 51; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 135, 160, 165, 173, сл. у боји 17, 18, 21; Габелић, *Манастир Лесново*, 170, T. XLIV]. Двоглави орлови уписани у кругове појављују се на одећи деспота Јована Оливера у припрати Леснова и у параклису Светог Јована Претече у Светој Софији у Охриду, али и на одећи кесара Новака у Малом граду на Преспи, као и на оној Остоје Рајаковића у Богородици Перивлепти у Охриду (cf. Грозданов, *Охридско зидно сликарство*, 63, 154, сл. 44, црт. 9; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, сл. у боји 17, црно-бела сл. 53, 84; Габелић, *Манастир Лесново*, 170, T. XLIV).

[42] Габелић, *Прилог познавања живописа*, 25, n. 33.

[43] За наведене примере, портрете и натписе који их прате v. A. Stylianou, J. Stylianou, *Donors and dedicatory inscriptions*, 98–99; А. Василиев, *Ктиторски портрети*, София 1960, 20, 24, обр. 7; А. Грабар, *Боянската църква*, София 1978, 68–69, таб. I, III; A. Stylianou, J. A. Stylianou, *The painted churches of Cyprus*, 114–117, fig. 57; Ch. Pennas, *Some aristocratic founders. The foundation of Panaghia Krena on Chios*, in: *Women and Byzantine monasticism*, ed. J. Y. Perrault, Athens 1991, 61, fig. 16, 17; Г. Суботић, И. Тот, *Натписи историјске садржине на фрескама XI и XII века у западним областима царства*, ЗРВИ 36 (1997) 104–105; T. Kambourova, *Le don de l'église – une affaire de couple?*, in: *Female founders*, 215–216, fig. 1.

бесребрника у Костуру[44] и магистра Никифора за подизање цркве Светог Николе у истом граду.[45] Када је реч о српским примерима, навешћемо оне који, као и полошко решење, потичу из времена Душанове владавине. Са „образом" своје задужбине у руци, а у натпису јасно означени као ктитори, приказани су жупан Петар Брајан у Белој цркви каранској,[46] Јован Оливер у наосу Леснова,[47] као и извесни тепчија који је подигао југоисточни параклис у манастиру Трескавцу.[48] На истоветан начин означаване су и неке ктиторке, попут госпође Тамар у кападокијској цркви Светог Ђорђа у Белисирми (Кирк дам алти килисе)[49] и монахиње Катафиги Алексене у Светој Тројици близу Псинтоса на Родосу.[50]

Осим поменутих, постоји и низ других примера који, на основу података што их пружају ктиторски натписи или портрети (иако многи од њих данас нису сачувани, али се зна да су постојали), сведоче о заслугама појединих жена у подизању, обнављању или осликавању храмова – Кали Мелидони у цркви Преображења у Пирги на Евбеји,[51] Еуфросине, жене Ксеноса Псалидаса, у цркви Христа Спаса у Верији,[52] госпође Данице у Љуботену,[53] кнегиње Милице у Љубостињи[54] и непознате властелинке у Велућу.[55]

На основу свега реченог уверени смо да је за подизање цркве Светог Ђорђа у Полошком и њено украшавање фрескама била заслужна искључиво монахиња Марија. На такав закључак упућују садржина натписа поред лика Јована Драгушина, с једне стране, и, с друге, изричито означавање његове мајке као ктиторке у пратећем натпису, као и њена представа с моделом полошког храма у рукама. Стога смо мишљења да је црква Светог Ђорђа задужбина монахиње Марије, то јест да је Полошко још један у низу средњовековних храмова за чију је изградњу и осликавање заслужна жена.

---

44 Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, 39, 43 (fig. 23); Суботић, Тот, *Натписи историјске садржине*, 110–111.

45 Pelekanidis, Chatzidakis, *Kastoria*, 65 (fig. 19); Суботић, Тот, *Натписи историјске садржине*, 110.

46 Cf. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 140, сл. у боји 5, 7, црно-бела сл. 19; Д. Војводић, *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006–2007) 146–147.

47 Cf. Габелић, *Манастир Лесново*, 112–118, T. I.

48 У науци је усвојено мишљење да је ктитор параклиса у манастиру Трескавцу тепчија Градислав, који се помиње као приложник селишта Бела Водица у другој трескавачкој повељи [М. Глигоријевић, *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5 (1974) 48–50; Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, 165–166, црт. 32, црно-бела сл. 66; С. Смолчић-Макуљевић, *Манастир Трескавац*, Београд 2013, 131 (сл. у боји), 216–217]. Имајући у виду чињеницу да је у натпису на западној фасади параклиса у Трескавцу сачуван само податак о звању властелина ктитора, као и изнето становиште да је друга трескавачка повеља фалсификат [Ђ. Бубало, *За ново, критичко издање трескавачких хрисовуља краља Душана*, Стари српски архив 7 (2008) 207–228], мишљења смо да је засад најсигурније ктитором трескавачког параклиса сматрати извесног властелина са звањем тепчије, чије нам је име још непознато.

49 Cf. S. Kalopissi-Verti, *Church inscriptions as documents. Chrysobulls – ecclesiastical acts – inventories – donations – wills*, ΔΧΑΕ 24 (2003) 84–85; N. Karamaouna, N. Peker, B. T. Uyar, *Female donors in thirteenth-century wall paintings in Cappadocia. An overview*, in: *Female founders*, 239–241, fig. 8, 9. За натпис v. L. Bernardini, *Les donateurs des églises de Cappadoce*, Byzantion 62 (1992) 132.

50 Karamaouna, Peker, Uyar, *Female donors*, 241; Sh. E. J. Gerstel, S. Kalopissi-Verti, *Female church founders. The agency of the village widow in late Byzantium*, in: *Female founders*, 204–205, fig. 3 (са старијом литературом).

51 Gerstel, Kalopissi-Verti, *Female church founders*, 204; Karamaouna, Peker, Uyar, *Female donors*, 241.

52 Σ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973, 7; Gerstel, Kalopissi-Verti, *Female church founders*, 198.

53 М. Радујко, *Живопис прочеља и линете јужног улаза Светог Николе у Љуботену*, Зограф 32 (2008) 104–105, црт. 2–3.

54 Д. Поповић, *Српски владарски гроб у средњем веку*, Београд 1992, 127–129; Б. Тодић, *Време подизања и живописања Љубостиње*, Саопштења 39 (2007) 101–110; Стародубцев, *Задужбинарство и ктитори*, 46.

55 Питање идентитета насликаних личности на западном зиду наоса храма у Велућу и, у вези с тим, ктитора и датовања живописа истраживачи су различито решавали. За преглед литературе v. Б. Тодић, *Прилог бољем познавању најстарије историје Велућа*, Саопштења 20–21 (1988/1989) 67–75; Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo*, 4–7 (katalog); eadem, *Задужбинарство и ктитори*, 53, n. 108.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Babić G., *Quelques observations sur le cycle des grandes fêtes de l'église de Pološko (Macédoine)*, Cahiers archéologiques 27 (1978) 163–178.

Bernardini L., *Les donateurs des églises de Cappadoce*, Byzantion 62 (1992) 132.

Brooks S., *Women's authority in death. The patronage of aristocratic laywomen in late Byzantium*, in: *Female founders in Byzantium and beyond*, eds. L. Theis, M. Mullett, M. Grünbart, Wien–Köln–Weimar 2011/2012, 329–330, fig. 10.

Cvetković B., *The portraits in Lapušnja and iconography of joint ktetorship*, Ниш и Византија 11 (2013) 305–307 [Cvetković B., *The portraits in Lapušnja and iconography of joint ktetorship*, Niš i Vizantija 11 (2013) 305–307].

Dimitrova E., *The portal to heaven. Reaching the gates of immortality*, Ниш и Византија 5 (2007) 370–371 [Dimitrova E., *The portal to heaven. Reaching the gates of immortality*, Niš i Vizantija 5 (2007) 370–371, fig. 3].

Gerstel E. J. Sh., Kalopissi-Verti S., *Female church founders. The agency of the village widow in late Byzantium*, in: *Female founders*, 198–205.

Kambourova T., *Le don de l'église – une affaire de couple?*, in: *Female Founders*, 215–216.

Kalopissi-Verti S., *Church inscriptions as documents. Chrysobulls – ecclesiastical acts – inventories – donations – wills*, ΔΧΑΕ 24 (2003) 84–85 [Kalopissi-Verti S., *Church inscriptions as documents. Chrysobulls – ecclesiastical acts – inventories – donations – wills*, DChAE 24 (2003) 84–85].

Karamaouna N., Peker N., Uyar B. T., *Female donors in thirteenth-century wall paintings in Cappadocia. An overview*, in: *Female founders*, 239–241.

Pelekanidis S., Chatzidakis M., *Kastoria*, Athens 1985.

Pennas Ch., *Some aristocratic founders. The foundation of Panaghia Krena on Chios*, in: *Women and Byzantine monasticism*, ed. J. Y. Perrault, Athens 1991, 61.

Popova A., *The Acheiropoietos Images in St. Georges at Pološko*, Patrimonium.Mk 11 (Скопје 2014) 157 [Popova A., *The Acheiropoietos Images in St. Georges at Pološko*, Patrimonium.Mk 11 (Skopje 2014) 157].

Popova A., *The cult of the Virgin and the liturgical poetry in the feast cycle at St. George at Pološko*, Patrimonium.Mk 12 (Скопје 2015) 133 [Popova A., *The cult of the Virgin and the liturgical poetry in the feast cycle at St. George at Pološko*, Patrimonium.Mk 12 (Skopje 2015) 133].

Ristovska A., *L'eglise Saint-Georges de Pološko (Macédoine): recherche sur le monument et ses peintures et ses peintures murales (XIVe siècle)*, Paris 2010 (непубликована докторска дисертација) [Ristovska A., *L'eglise Saint-Georges de Pološko (Macédoine): recherche sur le monument et ses peintures et ses peintures murales (XIVe siècle)*, Paris 2010 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Semoglou A., *Contribution à l'étude du portrait funéraire dans le monde byzantin (14e–16e siècle)*, Зограф 24 (1995) 6–7.

Sisiou I., *The painting throughout the 13th century in Saint Stefanos of Kastoria*, Ниш и Византија 5 (2007) 395–396 [Sisiou I., *The painting throughout the 13th century in Saint Stefanos of Kastoria*, Niš i Vizantija 5 (2007) 395–396].

Starodubcev T., *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (непубликована докторска дисертација) [Starodubcev T., *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, Beograd 2007 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Stylianou A., Stylianou J., *Donors and dedicatory inscriptions, supplicants and supplications in the painted churches of Cyprus*, JÖBG 9 (1960) 98–121.

Stylianou A., Stylianou J. A., *The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine art*, London 1985.

Subotić G., *Les compositions votives sur la façade sud de l'église du Taxiarque Michel à Kastoria*, ЗРВИ 51 (2014) 257–266.

Velmans T., *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen Âge*, I, Paris 1977.

Αχειμάστου-Ποταμιάνου Μ., *Η κτιτορική παράσταση της μονής της Αγίας Παρασκευής στο Μονοδένδρι της Ηπείρου (1414)*, ΔΧΑΕ 24 (2003) 231–241, εικ. 1, 5 [Acheimastou-Potamianou M., *Hē ktitorikē parastasē tēs monēs tēs Agias Paraskeuēs sto Monodentri tēs Hēpeirou (1414)*, Dchae 24 (2003) 231–241, eik. 1, 5].

Διονυσόπουλος Ν., *Γυναικείες παρουσίες στο Άγιον Όρος: τα οικογενειακά πορτρέτα της Έλενας Ράρες και της Ρωξάνδρας Λαπουσνεάνου, πριγκιπισσών της Μολδαβίας, στις Μονές Διονύσιου και Δοχειαρίου (16ος αι.)*, in: *ΠΕΡΙΒΟΛΟΣ. Зборник у част Мирјане Живојиновић*, II, eds. Б. Миљковић, Д. Џелебџић, Београд 2015, 469–474 [Dionusopoulos N., *Gunaikeies parousies sto Agion Oros: ta oikogeneiaka portreta tēs Elenas Rares kai tēs Rōksandras Lapousneanou, prigkipissōn tēs Moldavias, stis Mones Dionysiou kai Docheiariou (16os ai.)*, in: *PERIVOLOS. Zbornik u čast Mirjane Živojinović*, II, eds. B. Miljković, D. Dželebdžić, Beograd 2015, 469–474, eik 2].

Πελεκανίδης Σ., *Καλλιέργης όλης Θετταλίας άριστος ζωγράφος*, Αθήνα 1973 [Pelekanidēs S., *Kalliergēs olēs Thettalias aristos zōgraphos*, Athēna 1973].

Σίσιου Ι., *Ο Άγιος Νικόλαος του Κυρίτση στην Καστοριά και ο Άγιος Γεώργιος στο Polosko*, Ниш и Византија 9 (2011) 321 [Sisiou I., *Agios Nikolaos tou Kuritsē stēn Kastoria kai o Agios Georgios sto Polosko*, Niš i Vizantija 9 (2011) 321].

Τσιγαρίδας Ε. Ν., *Καστοριά. Κέντρο ζωγραφικής την εποχή των Παλαιολόγων (1360–1450)*, Θεσσαλονίκη 2013 [Tsigaridas E. N., *Kastoria. Kentro zōgraphikēs tēn epochē tōn Palaiologōn (1360–1450)*, Thessalonikē 2013].

Балабанов К., Николовски А., Ќорнаков Д., *Споменици на културата на Македонија*, Скопје 1980 (Balabanov K., Nikolovski A., Kornakov D., *Spomenici na kulturata na Makedonija*, Skopje 1980).

Бубало Ђ., *Почетак треће дечанске хрисовуље*, Стари српски архив 6 (2007) 75–76, 80–81[Bubalo Đ., *Početak treće dečanske hrisovulje*, Stari srpski arhiv 6 (2007) 75–76, 80–81].

Бубало Ђ., *За ново, критичко издање трескавачких хрисовуља краља Душана*, Стари српски архив 7 (2008) 207–228 [Bubalo Đ., *Za novo, kritičko izdanje treskavačkih hrisovulja kralja Dušana*, Stari srpski arhiv 7 (2008) 207–228].

Василиев А., *Ктиторски портрети*, София 1960 (Vasiliev A., *Ktitorski portreti*, Sofiia 1960).

Војводић Д., *Идејне основе српске владарске слике у средњем веку*, Београд 2006 (непубликована докторска дисертација) [Vojvodić D., *Idejne osnove srpske vladarske slike u srednjem veku*, Beograd 2006 (nepublikovana doktorska disertacija)].

Војводић Д., *Портрети владара, црквених достојанственика и племића у наосу и припрати*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. J. Ђурић, Београд 1995, 265–275 (Vojvodić D., *Portreti vladara, crkvenih dostojanstvenika i plemića u naosu i pripratі*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 265–275).

Војводић Д., *О живопису Беле цркве каранске и савременом сликарству Рашке*, Зограф 31 (2006-2007) 146–147 [Vojvodić D., *O živopisu Bele crkve karanske i suvremenom slikarstvu Raške*, Zograf 31 (2006–2007) 146–147].

Габелић С., *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998 (Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Beograd 1998).

Габелић С., *Прилог познавања живописа цркве Св. Николе код Станичења*, Зограф 18 (1987) 25–28 [Gabelić S., *Prilog poznavanja živopisa Sv. Nikole kod Staničenja*, Zograf 18 (1987) 25–28].

Габелић С., *Нови податак о севастократорској титули Јована Оливера и време сликања лесновског наоса*, Зограф 11 (1980) 60 [Gabelić S., *Novi podatak o sevastokratorskoj tituli Jovana Olivera i vreme slikanja lesnovskog naosa*, Zograf 11 (1980) 60].

Глигоријевић М., *Сликарство тепчије Градислава у манастиру Трескавцу*, Зограф 5 (1974) 48–50 [Gligorijević M., *Slikarstvo tepčije Gradislava u manastiru Treskavcu*, Zograf 5 (1974) 48–50].

Грабар А., *Боянската църква*, София 1978 (Grabar A., *Boi͡anskata t͡sŭrkva*, Sofiia 1978).

Грозданов Ц., Ћорнаков Д., *Историјски портрети у Полошком I*, Зограф 14 (1983) 60–66 [Grozdanov C., Ćornakov D., *Istorijski portreti u Pološkom I*, Zograf 14 (1983) 60–66].

Грозданов Ц., Ћорнаков Д., *Историјски портрети у Полошком II*, Зограф 15 (1984) 85–93 [Grozdanov C., Ćornakov D., *Istorijski portreti u Pološkom II*, Zograf 15 (1984) 85–93].

Грозданов Ц., Ћорнаков Д., *Историјски портрети у Полошком III*, Зограф 18 (1987) 37–42 [Grozdanov C., Ćornakov D., *Istorijski portreti u Pološkom III*, Zograf 18 (1987) 37–42].

Грозданов Ц., *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980 [Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980].

Грујић Р., *Краљица Теодора, мати цара Душана*, Гласник Скопског научног друштва I/2 (1925) 322–323 [Grujić R., *Kraljica Teodora, mati cara Dušana*, Glasnik Skopskog naučnog društva I/2 (1925) 322–323].

Ђорђевић М. И., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994 (Djordjević M. I., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994).

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 (Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974).

Ђурић В. Ј., *Полошко. Хиландарски метох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја 8 (1975) 327–342 [Djurić V. J., *Pološko. Hilandarski metoh i Dragušinova grobnica*, Zbornik Narodnog muzeja 8 (1975) 327–342].

Ђурић В. Ј., *Мали Град – Св. Атанасије у Костуру – Борје*, Зограф 6 (1975) 31–35 [Djurić V. J., *Mali Grad – Sv. Atanasije u Kosturu – Borje*, Zograf 6 (1975) 31–35].

Ивић П., Грковић М., *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976 (Ivić P., Grković M., *Dečanske hrisovulje*, Novi Sad 1976).

Кнежевић Б., *Ктитори Лапушње*, ЗЛУМС 7 (1971) 38–48 [Knežević B., *Ktitori Lapušnje*, ZLUMS 7 (1971) 38–48].

Кнежевић Б., *Манастир Лапушња*, Саопштења 18 (1986) 89–112 [Knežević B., *Manastir Lapušnja*, Saopštenja 18 (1986) 89–112].

Ќорнаков Д., *Полошки манастир Свети Ѓорѓи*, Скопје 2006 (Ćornakov D., *Pološki manastir Sveti Gorgi*, Skopje 2006).

Коруновски С., Димитрова Е., *Византиска Македонија. Историја на уметноста на Македонија од IX до XV век*, Скопје 2006 (Korunovski S., Dimitrova E., *Vizantiska Makedonija. Istorija na umetnosta na Makedonija od IX do XV vek*, Skopje 2006).

Мано-Зиси Ђ., *Полошко*, Старинар 6 (1931) 114–123 [Mano-Zisi Dj., *Pološko*, Starinar 6 (1931) 114–123].

Марјановић-Душанић С., Суботин-Голубовић Т., *Повеља краља Стефана Душана о поклону Хиландару цркве Св. Ђорђа и села Полошко*, Стари српски архив 6 (2007) 55–67 [Marjanović--Dušanić S., Subotin-Golubović T., *Povelja kralja Stefana Dušana o poklonu Hilandaru crkve Sv. Djordja i sela Pološko*, Stari srpski arhiv 6 (2007) 55–67].

Мавродинов Н., *Старобългарската живопис*, София 1946 (Mavrodinov N., *Starobŭlgarskata zhivopis*, Sofii͡a 1946).

Марковић В., *Православно монаштво и манастири у средњевековној Србији*, Сремски Карловци 1920 (Marković V., *Pravoslavno*

monaštvo i manastiri u srednjevekovnoj Srbiji, Sremski Karlovci 1920).

Микић Ж., *Тело сина дес̄ио̄та Јована Дра̄ушина у Полошком манас̄иру*, Зограф 18 (1987) 44 [Mikić Ž., *Telo sina despota Jovana Dragušina u Pološkom manastiru*, Zograf 18 (1987) 44].

Минчева К., *Исторически сведения за Полошкия манастир "Св. Георги Победоносец"*, Годишник на Софийския университет "Св. Климент Охридски" 98/17 (София 2013) 206 [Mincheva K., *Istoricheski svedeniia za Poloshkiia manastir "Sv. Georgi Pobedonosets"*, Godishnik na Sofiyskiia universitet "Sv. Kliment Ohridski" 98/17 (Sofiia 2013) 206].

Новаковић С., *Законски с̄оменици ср̄ских држава средњеѓа века*, Београд 1912 (Novaković S., *Zakonski spomenici srpskih država srednjega veka*, Beograd 1912).

Петковић В. Р., *Пре̄лед црквених с̄оменика кроз ̄овесницу ср̄скоѓ народа*, Београд 1950 (Petković V. R., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950).

Попова А., *По̄ребна̄а лӣур̄ија и фрескӣе во црква̄а Св. Ѓорѓи Полошки*, Хоризонти 8 (Битола 2012) 179–186 [Popova A., *Pogrebnata liturgija i freskite vo crkvata Sv. Gorgi Pološki*, Horizonti 8 (Bitola 2012) 179–186].

Поповић Б., *Кос̄им и инсӣније ср̄ске влас̄еле у средњем веку* I–II, Београд 2006 (непубликовани магистарски рад) [Popović B., *Kostim i insignije srpske vlastele u srednjem veku* I–II , Beograd 2006 (nepublikovani magistarski rad)].

Поповић Д., *Ср̄ски владарски ̄роб у средњем веку*, Београд 1992 (Popović D., *Srpski vladarski grob u srednjem veku*, Beograd 1992).

Поповић М., Габелић С., Цветковић Б., Поповић Б., *Црква Све̄оѓ Николе у С̄аничењу*, Београд 2005 (Popović M., Gabelić S., Cvetković B., Popović B., *Crkva Svetog Nikole u Staničenju*, Beograd 2005).

Поповска-Коробар В., *Полошки манас̄ир Св. Ѓорѓи*, Скопје 1998 (Popovska-Korobar V., *Pološki manastir Sv. Gorgi*, Skopje 1998).

Радојичић Сп. Ђ., *Краљица Марија*, Мисао 21/1-2 (Београд 1926) 90 [Radojičić Sp. Dj., *Kraljica Marija*, Misao 21/1-2 (Beograd 1926) 90].

Радојчић С., *С̄аро ср̄ско сликарс̄во*, Београд 1966 (Radojčić S., *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd 1966).

Радонић Ј., *О дес̄о̄у Јовану Оливеру и њеѓовој жени Ани Марији*, Глас СКА 94 (1914) 84–85 [Radonić J., *O despot Jovanu Oliveru i njegovoj ženi Ani Mariji*, Glas SKA 94 (1914) 84–85].

Радујко М., *Живо̄ис ̄рочеља и лине̄е јужноѓ улаза Све̄оѓ Николе у Љубо̄ену*, Зограф 32 (2008) 104–105 [Radujko M., *Živopis pročelja i linete južnog ulaza Svetog Nikole u Ljubotenu*, Zograf 32 (2008) 104–105].

Расолкоска-Николовска З., *К̄ӣорскио̄ ̄ор̄ре̄ во sидно̄о сликарс̄во во Македонија*, in: eadem, *Средновековна̄а уме̄нос̄ во Македонија. Фрески и икони*, Скопје 2004, 296–297 (Rasolkoska-Nikolovska Z., *Ktitorskiot portret vo zidnoto slikarstvo vo Makedonija*, in: eadem, *Srednovekovnata umetnost vo Makedonija. Freski i ikoni*, Skopje 2004, 296–297).

Расолкоска-Николовска З., *О ис̄оријским ̄ор̄ре̄има у Псачи и времену њиховоѓ нас̄анка*, Зограф 24 (1995) 43–49 [Rasolkoska-Nikolovska Z., *O istorijskim portretima u Psači i vremenu njihovog nastanka*, Zograf 24 (1995) 43–49].

Смолчић-Макуљевић С., *Манас̄ир Трескавац*, Београд 2013 [Smolčić-Makuljević S., *Manastir Treskavac*, Beograd 2013].

Соловјев А., *Одабрани с̄оменици ср̄скоѓ ̄рава од XII до краја XV века*, Београд 1926 (Solovjev A., *Odabrani spomenici srpskog prava od XII do kraja XV veka*, Beograd 1926).

Стародубцев Т., *Задужбинарс̄во и к̄ӣори у Србији у доба Лазаревића*, Саопштења 42 (2010) 45–53 [Starodubcev T., *Zadužbinarstvo i ktitori u Srbiji u doba Lazarevića*, Saopštenja 42 (2010) 45–53].

Стародубцев Т., *О ̄ор̄ре̄има у Раваници*, ЗРВИ 49 (2012) 340–345 [Starodubcev T., *O portretima u Ravanici*, ZRVI 49 (2012) 340–345].

Суботић Г., Тот И., *На̄̄иси ис̄оријске садржине на фрескама XI и XII века у за̄адним облас̄има царс̄ва*, ЗРВИ 36 (1997) 104–111 [Subotić G., Tot I., *Natpisi istorijske sadržine na freskama XI i XII veka u zapadnim oblastima carstva*, ZRVI 36 (1997) 104–111].

Тодић Б., Чанак-Медић М., *Манас̄ир Дечани*, Београд 2005 (Todić B., Čanak-Medić M., *Manastir Dečani*, Beograd 2005).

Тодић Б., *Време ̄одизања и живо̄исања Љубос̄иње*, Саопштења 39 (2007) 101–110 [Todić B., *Vreme podizanja i živopisanja Ljubostinje*, Saopštenja 39 (2007) 101–110].

Тодић Б., *Прилоѓ, бољем ̄ознавању најс̄арије ис̄орије Велућа*, Саопштења 20–21 (1988/1989) 67–75 [Todić B., *Prilog, boljem poznavanju najstarije istorije Velуća*, Saopštenja 20–21 (1988/1989) 67–75].

Тодич Б., *Сербское искусство глазами писателей конца XIV – начала XV века* (у штампи) [Todich B., *Serbskoe iskusstvo glazami pisateleĭ kontsa XIV – nachala XV veka* (u štampi)].

Ферјанчић Б., *Дес̄о̄и у Визан̄ији и јужнословенским земљама*, Београд 1960 (Ferjančić B., *Despoti u Vizantiji i južnoslovenskim zemljama*, Beograd 1960).

Фрфулановић Д., *Чија је црква у Доњој Каменици?*, Зборник радова Филозофског факултета 28–29 (Приштина–Блаце 2001) 329 [Frfulanović D., *Čija je crkva u Donjoj Kamenici?*, Zbornik radova Filozofskog fakulteta 28–29 (Priština–Blace 2001) 329].

Фрфулановић Д., *Живо̄ис наоса Бо̄ородичине цркве у Доњој Каменици*, Београд 2015 (необјављени магистарски рад) [Frfulanović D., *Živopis naosa Bogorodičine crkve u Donjoj Kamenici*, Beograd 2015 (neobjavljeni magistarski rad)].

The founder of the Church of Saint George at Pološko

Dragana Pavlović

Since 1931, when Djorđe Mano-Zisi published in the journal *Starinar* the first results of his explorations of the frescoes in the church of Saint George at Pološko, until 1982, when the conservation of the murals in the church was undertaken, the body of knowledge about the history of the church at Pološko was based on the data provided by two gift charters granted to Athonite monasteries (Fig. 1). The earlier of the two charters, by which King Dušan granted the church of Saint George at Pološko and all of its landed estates to the monastery of Hilandar, offers valuable information about the persons who were directly linked to its history. According to the charter, Dragušin found a suitable site for his burial church, which was to be granted, with all of its landed estates, to the church of the Virgin at Hilandar according to the will of Dragušin's mother, basilissa Marina, who had already become the nun Maria. While researchers have not sought to establish who was actually responsible for the construction and decoration of the church at Pološko, they have presented various opinions on the dating of its frescoes and the kin-

ship relationship between the basilissa Marina, Dragušin and the Serbian King Dušan.

The conservation of the frescoes in the church at Pološko was carried out between 1982 and 1986. After removing the seventeenth-century fresco layer, which had covered the fourteenth-century paintings on the wall that had formerly served as the western façade of the church, an original portrait ensemble was discovered. Cvetan Grozdanov and Dimitar Ćornakov presented the results of these explorations in their jointly written papers published in three issues of the journal *Zograf*. In the church at Pološko, as well as in the somewhat later narthex in Lesnovo, the image of the family of the Serbian ruler, Stefan Dušan, is placed above the portrait of the members of the aristocratic family (Fig. 2). In the northern section of the western façade of the church at Pološko, King Stefan Dušan is shown in the upper zone, whereas in the southern section of the same wall, in the upper zone, his son Uroš and Queen Jelena can be seen. The portrait of Jovan Dragušin and his wife is placed below the portrait of the Serbian king, i.e. in the northern section of the western façade of the church, while the area to the south of the entrance, beneath the portrait of Uroš and Queen Jelena, features the figures of Dragušin's son and mother – the nun Maria (Fig. 3). Jovan Dragušin is wearing a gold circlet with *prependoulia* (strings of pearls) on his head; he is dressed in a long-sleeved chemise and a belted purple short-sleeved *kabbadion* adorned with gold two-headed eagles in circles (Fig. 4). The inscription next to it reads: ΕΚΟΙΜΙΘΕΙ Ο ΔΟΥΛΟϹ ΤΟΥ Θ(ΕΟ)Υ ΙΩ(ΑΝΝΗϹ) Ο ΔΡΑΓΟΥϹΙΝΟϹ Κ(ΑΙ) ΟΙΟϹ ΤΟΥ ΔΕϹΠΟΤΟΥ ΤΟΥ ΑΛΔΙΜΙΡΟΥ Κ(ΑΙ) ΑΥΤΑΔΕΛΦΟϹ ΤΟΥ ΙΨΙΛΟΤΑΤΟΥ ΚΡΑΛΙ Κ(ΑΙ) ΑΥΘΕΝΤΟΥ ΗΜΩΝ ΓΕΓΟΝΕΝ ΔΕ Ο ΝΑΟϹ ΟΥΤΟϹ ΗϹ ΜΝΙΜΟϹΙΝ[ΟΝ] ΑΥΤΟΥ Κ(ΑΙ) Ο Θ(ΕΟ)Ϲ ϹΟϹΙ ΑΥΤΟΝ (Fig. 5). To the south of the entrance, the nun Maria is depicted, dressed in a dark cassock (Fig. 6). She wears a mauve veil, wrapped around the neck and falling on the shoulders. She carries a model of a church; the accompanying inscription reads: ΔΕΗϹΙϹ Τ(ΗϹ) ΔΟΥΛ[ΗϹ ΤΟΥ] Θ(ΕΟ)Υ ΜΑΡΙΑϹ ΤΗϹ [...] ΤΗϹ ΒΑϹΕΙΛΙϹΑϹ [ΤΗϹ ΟΝΟΜΑϹΘΕΙϹΗϹ ΜΑ]ΡΙΝΑϹ Κ(ΑΙ) ΚΤΙΤΟΡΙ[ϹΑϹ ΤΟΥ] ΝΑΟΥ (Fig. 7).

After these portraits and the accompanying inscriptions had been discovered, it was possible to establish the kinship relationship between the Serbian King Dušan and Jovan Dragušin. Based on the references to Greek lands in King Dušan's title, the frescoes in the church at Pološko were dated to the period between 1343. and 1345. The reference to Jovan Dragušin as a person responsible for finding the site for the church in the charter issued in 1340. has led researchers to assume that it was him who started building the church at Pološko as his burial church and after Dragušin's sudden death his mother, basilissa Marina, at that time already the nun Maria, undertook not only to complete the construction of the church but also to have it painted in frescoes. The hypothesis that Jovan Dragušin was ktetor of church at Pološko, in fact that Pološko was endowement of that nobleman and his mother, i. e. that Jovan Dragušin began the construction of the church of Saint George, whereas nun Maria was responsible for the completion of construction and painting of the church has been unanimously adopted in recent scholarly literature. In order to revisit the assumption it is necessary to reconsider all available evidence. The reference to Dragušin, in the charter of 1340, as a person who found a site for his burial church does not necessarily imply that he was also responsible for the construction of the church at Pološko. On the contrary, the practice of building a church at a place found by another person – which was commonly accompanied with miracles and the act of marking the chosen place with a cross – was widespread. For example, in the founding charter of the Dečani monastery, Saint Sava is mentioned as the person who had found and blessed the place where the church was built. Yet, it is a well-known fact that the first Serbian archbishop was not the founder of Dečani. The charter of 1340, which establishes a relation between Hilandar and Pološko, mentions merely Dragušin's merits regarding the finding of the site for the church. In the further text, the charter fails to mention him as the founder, which would support the assumptions of earlier researchers. If Dragušin had really begun the construction of his own burial church, the question arises as to whether and for what reason King Dušan and the nun Maria would have failed to mention and highlight that their close relative had also been the founder of the church. The information as to who was the person responsible for the construction and painting of the church at Pološko is provided by the portraits in the church and the accompanying inscriptions. Jovan Dragušin is shown without a model of a church in his hands, while the inscription next to him does not mention him as the *ktetor* (Fig. 4, 5). In other words, if this nobleman had been the one who had undertaken the construction of the church at Pološko, this fact would have been mentioned in the inscription beside his portrait and highlighted in the his depiction. Although there are examples that demonstrate that persons responsible for the construction, renovation and painting of churches could be depicted without a model of the church, in such cases, their merits were mentioned either in the dedicatory inscription or in other inscriptions accompanying the portrait (e.g. Despot Jovan Oliver in the narthex of Lesnovo, Kaisar Novak in the cave church on the island of Mali Grad in Lake Prespa, Voevod Michael in the church of Saint Paraskevi at Vitsa, the founders of the churches of Saint Mamas in Louvaras and the Panagia Theotokos in Kakopetria in Cyprus), which was not the case in Pološko. Furthermore, if the construction of Saint George's church at Pološko had been a joint ktetorship, i.e. if Dragušin had begun building his own burial church and his mother, the nun Maria, had merely arranged for it to be completed and painted, the donor's portrait on the western façade of the church would have featured the son and the mother offering the model of their endowement together to the patron saint.

Judging by the majority of surviving examples, images of two persons submitting a model of a church usually signify their joint ktetorship. The model of a church is jointly held between two persons both in cases when they jointly and simultaneously acted as its founders and those of when the construction was undertaken by one person and the building was completed or decorated owing to the efforts of another (e.g. Stefan Dečanski and Dušan Dečani, Prince Paskač and Sebastokrator Vlatko in Psača,

Duke Radul and Prince Bogoje at Lapušnja). The depiction of Jovan Dragušin on the wall that formerly served as the western façade of the church is, as indicated by the inscription next to his portrait, his posthumous portrait. On the other hand, the nun Maria is shown with a model of the church in her hands, while her merits are mentioned in the inscription that accompanies her portrait and designates her as the only *ktetor* (Fig. 6, 7). A series of analogous examples from the Byzantine Empire and other countries exposed to its cultural influences indicate that it was the nun Maria who had the church of Saint George at Pološko built and decorated with frescoes. The practice of depicting founders with models of their churches in their hands, as well as the practice of highlighting their role as *ktetors* in the accompanying inscriptions, no matter whether they were monarchs, aristocrats or ecclesiastical dignitaries, was common and frequent in monumental painting in Eastern Orthodox countries over a very long period. For example, Magister Nikephoros in the church of the Virgin Phorbiotissa near the village of Asinou in Cyprus, Sebastos Eustathios Kodratos in the church of Panagia Krena on Chios and Sebastokrator Kaloyan in the Boyana church were depicted with the models of the churches founded by them, while their act of founding was also highlighted in the inscriptions. The role of Theodore Limniotis in the restoration of the church of the Holy Anargyroi in Kastoria and the merits of Magister Nikephoros for the construction of the church of Saint Nicholas in the same city are highlighted in a similar way. As far as Serbian examples are concerned, we will mention only those which, just like Pološko, date back to Dušan's reign. The persons depicted holding the models of their endowments and accompanied with inscriptions clearly identifying them as founders include *Župan* Petar Brajan in the Bela crkva (White Church) of Karan and Jovan Oliver in the naos of Lesnovo, as well as a certain *tepčija* (court dignitary) who built the southeastern chapel in the monastery of Treskavac. Some ladies who acted as *ktetors* were designated in the same way – e.g. the lady Tamar in the Cappadocian church of Saint George in Belisirama (Kırk Dam Altı Kilise) and the nun Kataphyge Alexena in the church of Hagia Triada near Psinthos on Rhodes. In addition to these, there are other examples which, judging by the information provided in donor's inscriptions and portraits (many of which have not survived, but are known to have existed), serve as evidence of the involvement of some women in the construction, renovation or decoration of the churches – Kale Meledone in the church of the Transfiguration in Pyrgi of Euboia, Euphrosyne, the wife of Xenos Psalidas, in the church of Christ the Saviour in Berroia, the lady Danica in Ljuboten, Princess Milica in Ljubostinja, and, the unknown noblewoman in Veluće.

Based on the presented arguments, we are convinced that basilissa Marina, i.e. the nun Maria, was the only person responsible for the construction and painting of the church of Saint George at Pološko. This conclusion is suggested by the content of the inscription next to the image of Jovan Dragušin and by the explicit designation of his mother as *ktetor* in the inscription accompanying her portrait, as well as the fact that she is shown with the model of the Pološko church in her hands. Accordingly, the church of Saint George is an endowement of nun Maria, i.e. Pološko church is one of the medieval churches that were built and painted due to the efforts a female donor.

Архитектура цркве Светог Ђорђа у Речанима – првобитни изглед и позније измене*

Бојана Стевановић**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет, Институт за историју уметности

UDC 726.54(093.2)(497.115 Rečani)»13»
DOI 10.2298/ZOG1539119S
Оригиналан научни рад

Црква Светог Ђорђа у Речанима, минирана у лето 1999. године, спадала је у грађевине мањих димензија, а имала је основу сажетог уписаног крста са три травеја и куполом. Одликама своје архитектуре црква се није издвајала из низа скромнијих српских властеоских задужбина насталих у XIV веку. Проучена документација, конзерваторски цртежи и дневници конзерваторских радова пружили су вредне податке о архитектонским одликама и изменама првобитног изгледа цркве Светог Ђорђа, која је јуна 1961. године проглашена спомеником културе и стављена под заштиту државе.

Кључне речи: црква Светог Ђорђа у Речанима, архитектура, властеоске задужбине, XIV век

The church of Saint George at Rečani, destroyed in the summer of 1999, belonged to the group of small-sized churches in the form of a compact cross-in-square, with three bays and a dome. In terms of architectural features, the church at Rečani did not stand out among modest churches founded by Serbian aristocrats in the fourteenth century. The examined documentation, drawings made by conservation professionals and records of conservation works have provided valuable information related to the architectural features of the church, which was listed as a cultural monument on June 1961, becoming a state-protected asset.

Keywords: church of Saint George at Rečani, architecture, aristocratic foundations, fourteenth century

Сл. 1. Остаци цркве Светог Ђорђа у Речанима после минирања (фото: Центар за очување наслеђа Косова и Метохије – Mnemosyne)

Fig. 1. Remnants of the Church of Saint George at Rečani after demolition (photo: Center for Protection of Natural and Cultural Heritage of Kosovo and Metohija – Mnemosyne)

Кобна судбина бројних хришћанских споменика на Косову и Метохији задесила је и речански храм. Јуна 1999. године метохијску цркву Светог Ђорђа, која је столећима претрајавала међу старим храстовима, албански терористи најпре су спалили, а потом и минирали (сл. 1).[1] Проучена документација о цркви, конзерваторски цртежи и дневници конзерваторских радова пружили су вредне податке о архитектури речанског храма.[2] Потребно је нагласити да је реч о грађевини

* Рад је настао као део резултата остварених у оквиру пројекта бр. 177036 – *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* – који подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије, а на основу истраживања спроведених у оквиру израде докторске дисертације *Црква Светог Ђорђа у Речанима*, одбрањене на Филозофском факултету у Београду 2013. године. Најважнији делови рада укључени су у реферат прочитан на *Шестој националној конференцији византолога*, одржаној од 18. до 20. јуна 2015. године у Београду.

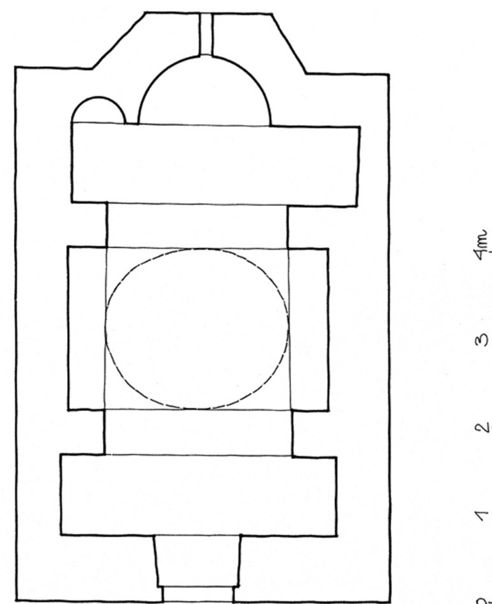
** bojanastev@gmail.com

[1] Б. Крстић, *Спасавање културне баштине Србије и Европе на Косову и Метохији*, Београд 2002, 68; *Меморандум о Косову и Метохији Светог архијерејског сабора Српске православне цркве*, Београд 2003, 103, бр. 100; *Mnemosyne. Финални извештај. Пројекат заштите природног и културног наслеђа у Метохији, јул 2001 – јун 2002*, Београд 2003, 360–361; *Мартовски погром на Косову и Метохији: 17–19. март 2004: с кратким прегледом уништеног и угроженог хришћанског културног наслеђа*, Београд 2004, 66; М. Ивановић, *Метохија: споменици и разарања*, Нови Сад – Београд 2013, 331–332.

[2] Желим да и у овој прилици изразим захвалност академику Гојку Суботићу, професорима Браниславу Тодићу, Драгану Војводићу и Миодрагу Марковићу, као и кустосу Мирјани Менковић, који су ми помогли приликом употпуњавања постојеће документације о уништеном речанском храму. Реч је о документацији Покрајинског завода у Приштини [о настанку колико-толико систематичне фото-документације v. М. Ивановић, *Конзерваторски радови на споменицима културе Косова и Метохије, обављени 1959. и 1960. године*, Старине Косова и Метохије I (Приштина 1961) 346], грађи насталој приликом теренских истраживања изведених у речанској цркви током августа 1986. године, у оквиру пројекта *Грађа за изучавање хришћанске уметности на Косову*, којим је руководио др Сретен Петковић (део те документације

Сл. 2. Свети Ђорђе у Речанима, западна фасада (фото: Покрајински завод у Приштини, инв. бр. 424)
Fig. 2. Saint George at Rečani, western facade (photo: The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments in Priština, inv. no. 424)

Цртеж 1. Свети Ђорђе у Речанима, натпис с надгробне плоче из цркве (према Ивановић, Ћирилски епиграфски споменици, 26, сл. 22)
Drawing 1. Saint George at Rečani, inscription on the tombstone from the church (after: Ivanović, Ćirilski epigrafski spomenici, 26, fig. 22)



Цртеж 2. Свети Ђорђе у Речанима, основа цркве
Drawing 2. Saint George at Rečani, ground plan

која је јуна 1961. године проглашена спомеником културе и стављена под заштиту државе (сл. 2).[3]

О времену подизања цркве Светог Ђорђа у Речанима нема поузданих података. На основу једног натписа, међутим, познато је када је ова црква засигурно већ била подигнута. Наиме, у поду њеног централног простора пронађен је део надгробне плоче од белог мермера. Из натписа на плочи сазнаје се да се 23. децембра 1370. године упокојио војвода чије је име остало непознато јер је плоча и у време првих истраживача у приличној мери била оштећена (црт. 1).[4]

Црква Светог Ђорђа у Речанима била је грађевина основе сажетог уписаног крста, са три траveja и куполом (црт. 2–4).[5] По величини се убраја међу грађевине малих димензија.[6] Основа цркве била је правоугаоног облика. Дужина дуже стране правоугаоника износила је 6,12 m, а краће 4,25 m.[7] Висина грађевине, од пода до врха калоте, достизала је 7,70 m.[8]

Куполу су носила четири пиластра, а прелаз према њој био је изведен помоћу четири пандантифа.[9]

јесу овде објављени цртежи 2–5, 7, 9 и 11), фотографским снимцима Милана Ивановића (сл. 8) и Ивана М. Ђорђевића, као и снимцима које је начинила екипа Центра за очување наслеђа Косова и Метохије – *Mnemosyne* (сл. 1). Приликом бављења архитектуром речанске цркве од велике помоћи биле су ми и сугестије колегинице Дубравке Прерадовић, на чему јој захваљујем. Захвалност за обраду конзерваторских цртежа дугујем архитекти Гордани Толић.

3 Према документацији Покрајинског завода у Приштини. Решење бр. 02-178/1 донето је 5. 6. 1961. године у Приштини, а потписао га је тадашњи директор Милан Ивановић.

4 П. Срећковић, *Путничке слике. Трећа слика. Подрим и Метохија*, Летопис Матице српске 130 (1882) 20; С. Вученовић, *Архитектура цркве св. Ђорђа у Речану и конзерваторски радови на њој*, Гласник Музеја Косова и Метохије I (1956) 350–351; В. Ј. Ђурић, *Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији I*, Старине Косова и Метохије II–III (1963) 68. О историји цркве Светог Ђорђа у Речанима v. Стевановић, *Црква Светог Ђорђа у Речанима*, 32–39.

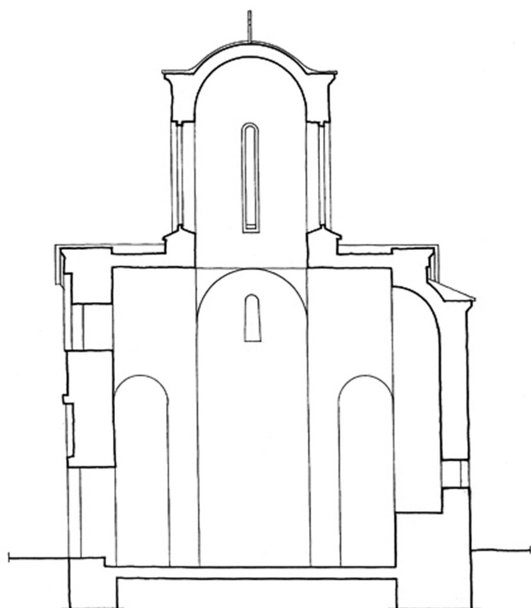
5 С. Ненадовић, *Белешке са пута по Космету*, Музеји 7 (Београд 1952) 176; Вученовић, *Архитектура*, 347, сл. 1; А. Дероко, *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 1962[2] (1953[1]), 142, сл. 212; Ђурић, *Непознати споменици*, 67; М. Ивановић, *Црквени споменици XIII–XX века*, in: *Задужбине Косова, споменици и знамења српског народа*, Призрен–Београд 1987, 518; И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994, 31, 34, сл. 15, 180.

6 Вученовић, *Архитектура*, 347; Ђурић, *Непознати споменици*, 67; Ивановић, *Црквени споменици*, 518.

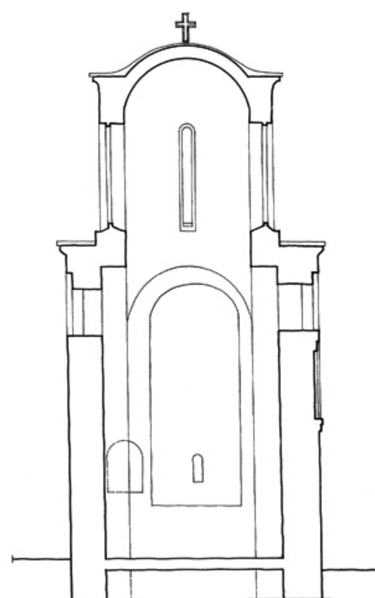
7 Ненадовић, *Белешке са пута*, 173–175.

8 Вученовић, *Архитектура*, 347–348.

9 Ненадовић, *Белешке са пута*, 175; Вученовић, *Архитектура*, 347.



Цртеж 3. Свети Ђорђе у Речанима, подужни пресек
Drawing 3. Saint George at Rečani, longitudinal section



Цртеж 4. Свети Ђорђе у Речанима, попречни пресек
Drawing 4. Saint George at Rečani, transversal section

У ношењу куполе улогу су имала и два полуобličаста свода над подужним крацима крста, као и два полукружна лука, разапета између пиластара, над попречним крацима крста.[10] Купола је почивала на малом, неразвијеном кубичном постољу.[11] Рогљеви кубичног постоља били су видљиви само над кровом.[12] Тамбур кубета био је са спољашње стране осмостран,[13] а изнутра цилиндричног облика.[14] На спољашњости куполе, тачније на угловима тамбура, налазиле су се једноставне прислоњене колонете правоугаоног пресека (сл. 3).[15] Пречник тамбура био је петнаест сантиметара краћи од страна поткуполног квадрата, па је износио 2,05 m. Над тамбуром се налазила калота.[16]

Купола је делимично – са западне стране – била порушена.[17] Ранијим истраживачима и члановима екипе приштинског Покрајинског завода мештани су саопштили податак да су први обимнији радови на цркви обављени 1926. године.[18] Делимична реконструкција

Сл. 3. Свети Ђорђе у Речанима, купола (фото: Покрајински завод у Приштини, инв. бр. 3183)
Fig. 3. Saint George at Rečani, dome (photo: The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments in Priština, inv. no. 3183)

куполе изведена је уз употребу сиге и плоча шкриљца.[19] На основу разлике у коришћеном малтеру, недостат-

[10] Вученовић, *Архитектура*, 347, као и према непотписаном и недатованом документу под насловом *Архитектонско решење*, документација приштинског Покрајинског завода.

[11] Ненадовић, *Белешке са пута*, 175; Ђурић, *Непознати споменици*, 67, као и према снимцима Покрајинског завода у Приштини, инв. бр. 422, 424, 424а, 426, 690, 3183, 3185, 3185а, 3210, 3212, 3781, и снимцима Милана Ивановића и Ивана Ђорђевића.

[12] Вученовић, *Архитектура*, 348. О овој одлици cf. S. Ćurčić, *Architecture in the Balkans from Diocletian to the Sűleyman the Magnificent*, New Haven 2010, 601.

[13] Ненадовић, *Белешке са пута*, 175; Ђурић, *Непознати споменици*, 67; Ивановић, *Црквени споменици*, 518.

[14] Вученовић, *Архитектура*, 347.

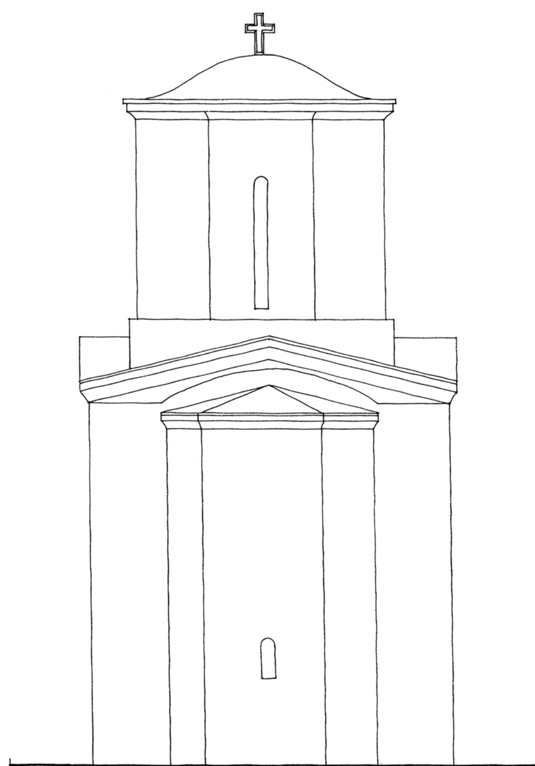
[15] Ненадовић, *Белешке са пута*, 175; Вученовић, *Архитектура*, 348; снимак приштинског Покрајинског завода, инв. бр. 3183.

[16] Вученовић, *Архитектура*, 47–348.

[17] П. Костић, *Црквени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX веку*, Београд 1928, 97; Вученовић, *Архитектура*, 351.

[18] О овоме сазнајемо на основу документације приштинског Покрајинског завода. Архитекта Светислав Вученовић у документу под насловом *Извештај о прегледу радова на цркви св. Ђорђа у Речану*, потписаном 17. 8. 1955. године у Приштини, помиње 1926. годину. Непотписани и недатовани документ под насловом *Архитектонско решење* открива начин на који се дошло до податка о поменутој години. Године из којих потичу фазе преградњи забележене су на конзерваторским цртежима које је у јуну 1961. године израдио М. Лукић. На конзерваторским цртежима крај делова који потичу из поменуте фазе преградњи с резервом је истакнуто: „1926 или раније“; Вученовић, *Архитектура*, 351.

[19] Вученовић, *Извештај о прегледу радова на цркви св. Ђорђа у Речану*, 17. 8. 1955, Приштина; idem, *Архитектура*, 351.



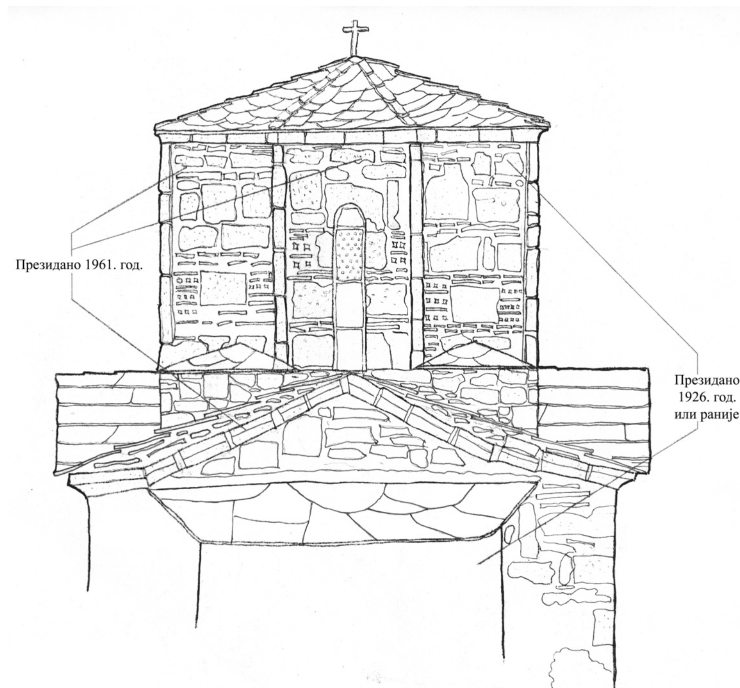
Цртеж 5. Свети Ђорђе у Речанима, источна фасада
Drawing 5. Saint George at Rečani, eastern facade

Сл. 4. Свети Ђорђе у Речанима, источна фасада (фото: Покрајински завод у Приштини, инв. бр. 422)
Fig. 4. Saint George at Rečani, eastern facade (photo: The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments in Priština, inv. no. 422)

ка опеке, као и по изостављању керамичких лончића, утврђено је да је преграђена западна страна куполе.[20]

Поред куполе, горњу конструкцију чинили су полуобличасти сводови који су наткриљавали подуж-

[20] Вученовић, *Архитектура*, 351; документација Покрајинског завода у Приштини. Висина преградње видела се тек након уклањања малтерног слоја приликом извођења конзерваторских радова које је спровео приштински Покрајински завод.



Цртеж 6. Свети Ђорђе у Речанима, конзерваторски цртеж источне фасаде
Drawing 6. Saint George at Rečani, conservator's drawing of eastern facade

не и попречне краке крста.[21] На основу сагледавања кровне конструкције речанске цркве тешко се могло закључити да је реч о грађевини основе сажетог уписаног крста, израженог са два свода на источној и западној страни и два лука на јужној и северној. Сажети уписани крст био је неупадљиво изражен у кровној конструкцији, са два слабо истакнута лука.[22]

На источној страни црквене грађевине налазио се олтарски травеј са апсидом (цртежи 5 и 6, сл. 4).[23] Апсида је била изнутра полукружна, а споља тространа.[24] У олтарском простору постојао је зидани сто у функцији часне трпезе. У североисточном углу олтарског простора налазила се проскомидија. Проскомидија је била у облику засведене нише полукружне основе. На јужном зиду олтара налазила се ниша ђаконикона невеликих димензија, правоугаоног облика.[25]

Слободан Ненадовић наводи да је испред цркве постојала накнадно изграђена припрата. Трагови који су указивали на њено могуће постојање били су остаци четири ступца (сл. 2а).[26] Сва је прилика да су та четири ступца, зидана ломљеним каменом, настала у време обнове речанске цркве из 1926. године и да су носила трем испред улаза у цркву.[27]

[21] Вученовић, *Архитектура*, 347.

[22] Ненадовић, *Белешке са пута*, 175.

[23] *Ibid.*

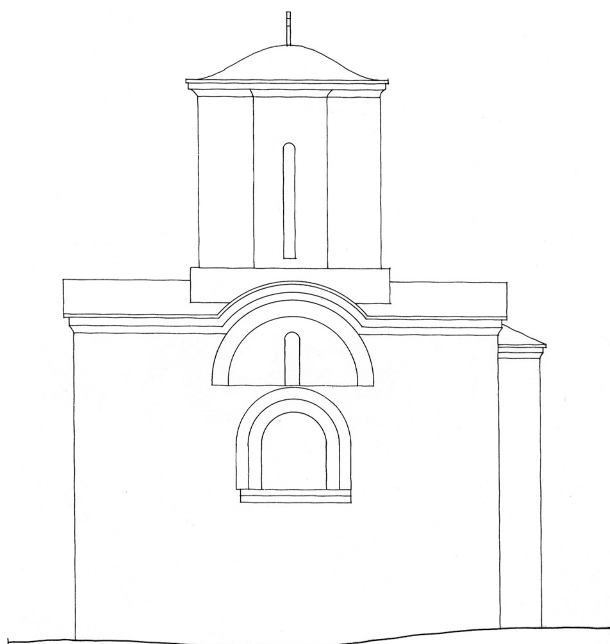
[24] *Ibid.*; Вученовић, *Архитектура*, 348; Ђурић, *Непознати споменици*, 67; Ивановић, *Црквени споменици*, 518.

[25] Вученовић, *Архитектура*, 348.

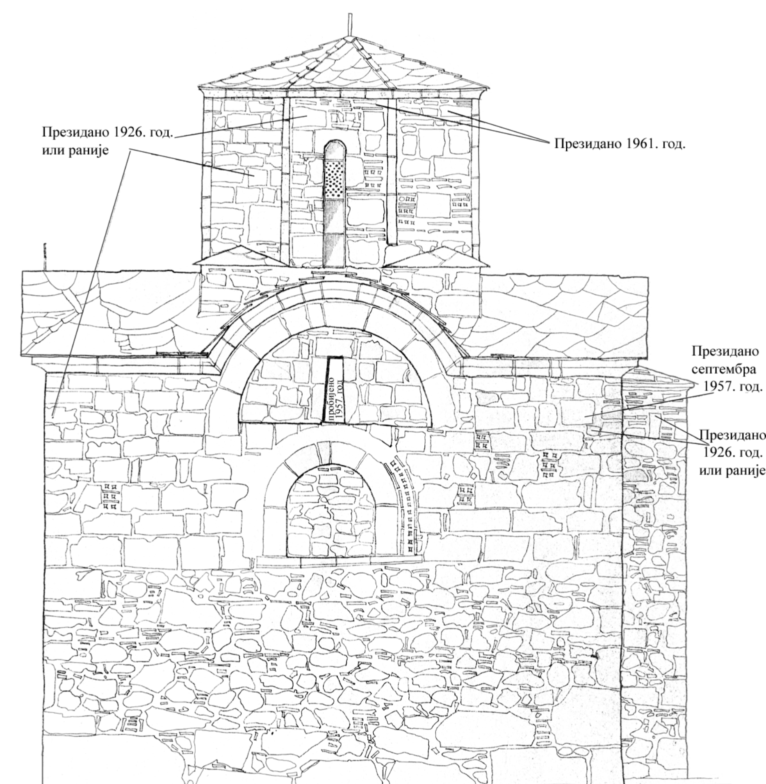
[26] Ненадовић, *Белешке са пута*, 175; податак о томе да су некада постојали остаци стубаца пружају и дневник конзерваторских радова који је вођен 1955. године (10. 8. 1955: „… рушени накнадно дозидани ступци испред улаза цркве“) и непотписани и недатовани документ под насловом *Архитектонско решење*, пронађен у документацији приштинског Покрајинског завода.

[27] Према непотписаном и недатованом документу под насловом *Архитектонско решење*, пронађеном у документацији приштинског Покрајинског завода.

Сл. 2а. Свети Ђорђе у Речанима, остаци стубаца испред цркве (детаљ сл. 2, фото: Покрајински завод у Приштини, инв. бр. 424)
Fig. 2a. Saint George at Rečani, remains of the piers in front of the church (detail of fig. 2, photo: The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments in Priština, inv. no. 424)



Цртеж 7. Свети Ђорђе у Речанима, јужна фасада цркве
Drawing 7. Saint George at Rečani, southern facade



Цртеж 8. Свети Ђорђе у Речанима, конзерваторски цртеж јужне фасаде
Drawing 8. Saint George at Rečani, conservator's drawing of southern facade

Просторно решење очитовало се на западној и северној фасади (цртежи 9–12, сл. 1, сл. 5). Ту су се пројектовала чела свода и лука, која су обухватала поља полукружних фасадних ниша. На тај начин био је изгубљен континуитет линија кровних венаца, који су се од углова пружали у хоризонталној линији. Права линија венца која је текла дуж јужне фасаде није првобитна, већ представља резултат преградње.[28] Преградња дуж јужне фасаде потицала је из времена око 1926. године (цртежи 7 и 8, сл. 6).[29]

Као градивни материјал за израду горњих делова – сводова и лукова – и пиластара коришћени су правилни тесаници сиге.[30] Тесани блокови сиге постављани су приликом градње горњих делова цркве у хоризонталне редове неједнаких висина. Исти грађевински материјал био је употребљен за израду лукова ниша и поткровних венаца.[31]

Црква је споља била омалтерисана и окречена у бело. Такав изглед грађевина је, према сећању мештана, добила у новијој историји, тачније приликом обнове 1926. године.[32] Тек након конзерваторских радова на цркви предузетих 1955. године, по уклањању новијег слоја, било је могуће установити оригинални изглед грађевине.[33]

Највиши степен декоративности и доследност у слагању градивног материјала остварени су на куполи. Тамбур куполе био је сазидан тако што су алтернирани редови клесане сиге с редовима опеке.[34] Приметна је била и употреба керамопластичких елемената приликом градње. У поједина поља осмостраног тамбура куполе било је убачено од шест до дванаест крстастих лончића.[35] Ваља истаћи да поменути

28 Вученовић, *Архитектура*, 348.

29 Година 1926. наведена је на цртежу у дневнику конзерваторских радова који је вођен 1955. године, као и на конзерваторском цртежу јужне фасаде који је јуна 1961. године начинио М. Лукић.

30 Вученовић, *Архитектура*, 349–350; Ђурић, *Непознати споменици*, 67.

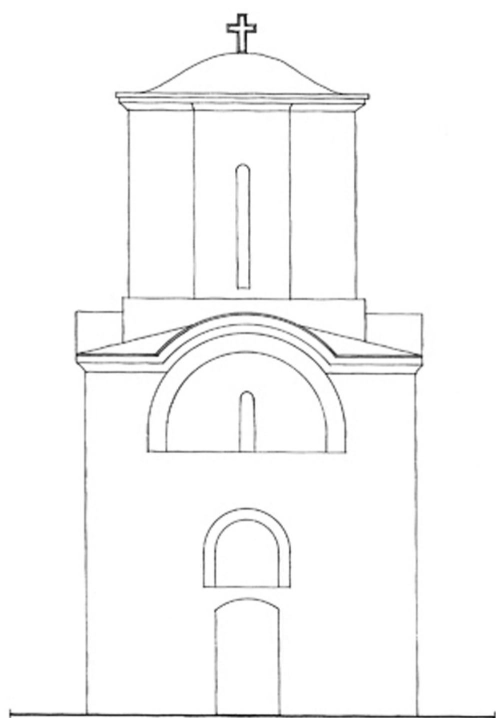
31 Вученовић, *Архитектура*, 350.

32 Ненадовић, *Белешке са пута*, 175, сл. 8; Вученовић, *Архитектура*, 348, сл. 2; допуњено увидом у документ под насловом *Архитектонско решење*. И архитекта Светислав Вученовић бележи да је фасада накнадно малтерисана у документу *Предлози за конзерваторске радове*, потписаном јуна 1955. године у Београду. Архитекта Вученовић као први предлог истиче то да треба „обити сав накнадно нанети малтер са фасада". Оба наведена документа припадају документацији приштинског Покрајинског завода.

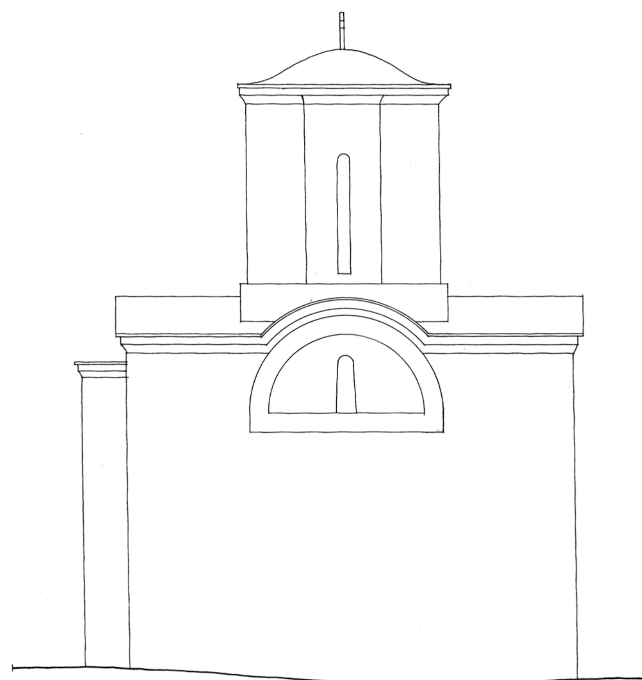
33 Вученовић, *Архитектура*, 352, као и Вученовићев *Извештај о прегледу радова на цркви св. Ђорђа у Речану*, потписан 17. 8. 1955. године у Приштини.

34 Вученовић, *Архитектура*, 350; Ђурић, *Непознати споменици*, 67; Ивановић, *Црквени споменици*, 518.

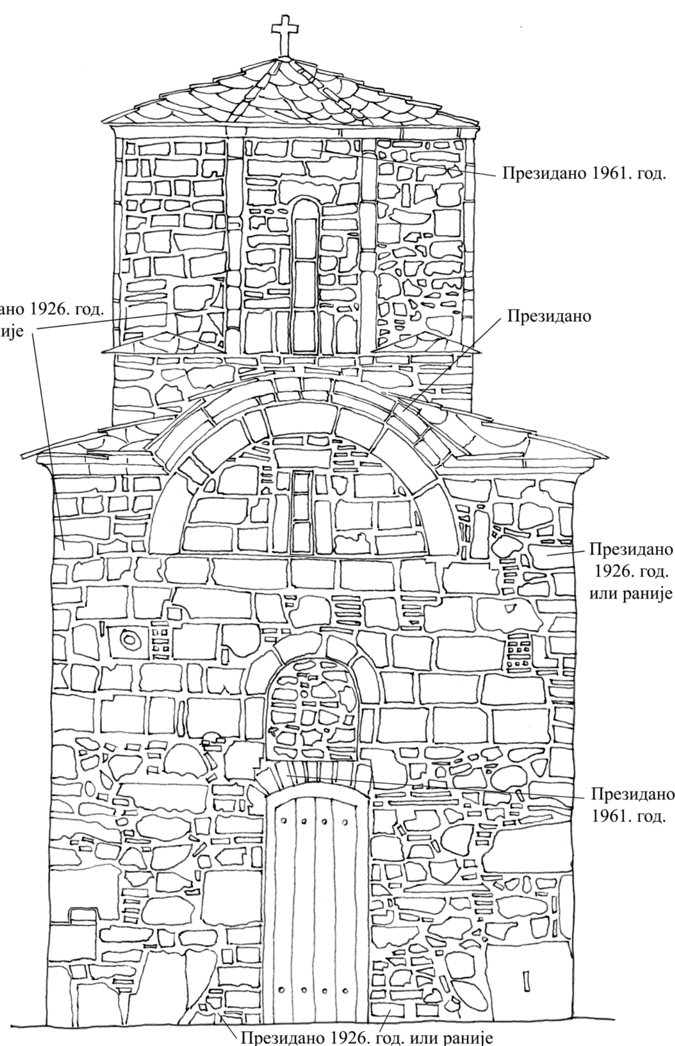
35 Вученовић, *Архитектура*, 350.



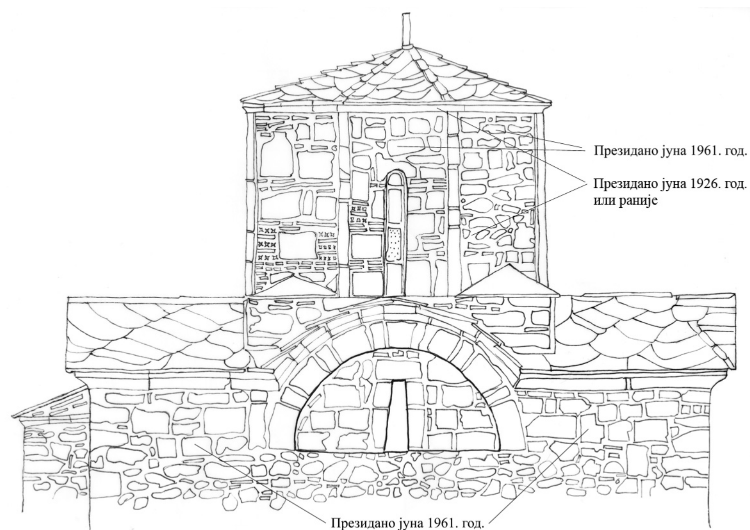
Цр̄теж 9. Све̄ти Ђорђе у Речанима, за̄йадна фасада
Drawing 9. Saint George at Rečani, western facade



Цр̄теж 11. Све̄ти Ђорђе у Речанима, северна фасада
Drawing 11. Saint George at Rečani, northern facade



Цр̄теж 10. Све̄ти Ђорђе у Речанима, конзерва̄торски цр̄теж за̄йадне фасаде
Drawing 10. Saint George at Rečani, conservator's drawing of western facade



Цр̄теж 12. Све̄ти Ђорђе у Речанима, конзерва̄торски цр̄теж северне фасаде
Drawing 12. Saint George at Rečani, conservator's drawing of northern facade

керамопластички украс није био постављан у истом нивоу (сл. 3).[36]

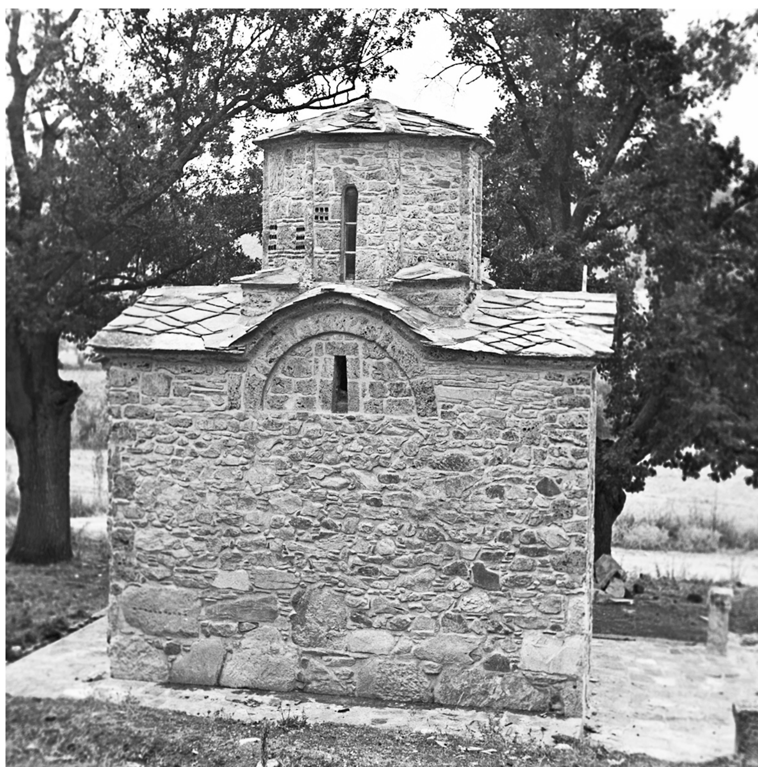
Приликом зидања пандантифа употребљавана је опека, постављана тако што је сваки виши ред степенасто избачен у односу на доњи.[37]

За изградњу нижих делова грађевине коришћени су крупан речни облутак и понека опека. На угловима цркве употребљени су већи блокови сиге и кречњака.[38] Поред куполе, и јужна фасада показивала

[36] Према конзерваторским цртежима М. Лукића из 1961. године и снимцима приштинског Покрајинског завода, инв. бр. 3183, 3185, 3185а.

[37] Вученовић, *Архӣтек̄тура*, 349; снимак Покрајинског завода у Приштини, инв. бр. 2293.

[38] Вученовић, *Архӣтек̄тура*, 350; документација Покрајинског завода у Приштини.



Сл. 5. Свети Ђорђе у Речанима, северна фасада (фото: Покрајински завод у Приштини, инв. бр. 426)
Fig. 5. Saint George at Rečani, northern facade (photo: The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments in Priština, inv. no. 426)

Сл. 6. Свети Ђорђе у Речанима, јужна фасада (фото: Покрајински завод у Приштини, фотографија без инв. бр.)
Fig. 6. Saint George at Rečani, southern facade (photo: The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments in Priština, without inv. no.)

је извесну тежњу ка постизању декоративности (сл. 6).[39] То је остварено употребом керамопластичких елемената какви су постојали и на појединим местима на осмостраном тамбуру куполе. Керамички лончићи били су постављени око украсног лука слепе нише на јужној страни.[40] Радови предузети 1926. године у извесној су мери изменили првобитни изглед јужне фасаде. Преградњом је била изгубљена замисао коју су оствариле први градитељи речанске цркве. Некада видљиво чело лука које се пројектовало на фасади, истичући бочни крак крста, било је скривено равно завршеним зидом од плочастог шкриљца и хоризонталним венцем.[41]

Градитељи речанске цркве местимично су употребљавали и сполије. Пример коришћења сполије био је видљив у доњем делу северозападног угла цркве.[42] На тој сполији био је приказан доњи део фигуре – ноге у раскораку и заталасана дуга хаљина (сл. 7).[43] Остатак те фигуре подсећао је на представу античке богиње Нике. Коришћење сполија наводи на закључак да је речанска црква подигнута на античком локалитету или у његовој непосредној близини. У цркви се налазио и један капител, док су се две аре без икаквог натписа, украшене само једноставним биљним орнаментом, могле видети испред цркве.[44]

Сл. 7. Свети Ђорђе у Речанима, сполија са северозападног угла фасаде (фото: Покрајински завод у Приштини, инв. бр. 427)
Fig. 7. Saint George at Rečani, spolia from the northeastern facade (photo: The Provincial Institute for the Protection of Cultural Monuments in Priština, inv. no. 427)

Приликом сагледавања начина обраде фасада уочавала се примена малтерних спојница. Малтерне спојнице биле су глатких површина окер боје. Оне су пратиле рубове опека и тесаника. Спојнице су се при-

[39] Вученовић, *Архитектура*, 350; Ђурић, *Непознати споменици*, 67; снимак Покрајинског завода у Приштини, инв. бр. 690.

[40] Вученовић, *Архитектура*, 350; конзерваторски цртеж М. Лукића из 1961. године из документације приштинског Покрајинског завода; за слепе нише на фасади v. Ćurčić, *Architecture in the Balkans*, 602.

[41] Вученовић, *Архитектура*, 351–352.

[42] *Ibid.*, 350, сл. 4; непотписани и недатовани документ под насловом *Архитектонско решење* из документације приштинског Покрајинског завода.

[43] Опис заснован на увиду у снимке Ивана Ђорђевића и Милана Ивановића, као и снимак Покрајинског завода у Приштини, инв. бр. 427.

[44] На основу документације настале у оквиру пројекта *Грађа за изучавање хришћанске уметности на Косову.*

Сл. 8. Свети Ђорђе у Речанима, западна фасада цркве Светог Ђорђа у Речанима (фото: М. Ивановић)
Fig. 8. Saint George at Rečani, western facade (photo: M. Ivanović)

лагођавале ивицама неправилно обликованих блокова који су се налазили у приземним зонама фасада.[45] Малтер који је био употребљен за израду спојница одликовао се чврстином. Он је садржавао велики проценат креча, помешаног с песком крупнијег зрна и мало измрвљене опеке.[46] Примењена је била техника фуговања фасада, изведена малтером истоветним са оним коришћеним за зидање.[47] Чињеница да су фасаде биле фуговане упућује на закључак да градитељи речанске цркве нису намеравали да малтеришу њену спољашњост. На закључак да црква првобитно није била малтерисана наводила је и окер боја патине коју су с временом добиле малтерне спојнице. У дневнику конзерваторских радова из 1955. године, међутим, 4. августа је записано да на северној фасади нису пронађени никакви трагови ранијег малтерисања, док је у следећој реченици наведено да су фасаде првобитно биле малтерисане. На неколико места (на пример, 16. и 23. августа) помиње се да је скинут „малтер новијег датума, а првобитни задржан". Према томе, не треба поклонити пуно поверење закључку да црква првобитно није била малтерисана.[48]

На западној страни цркве налазила су се врата.[49] Са унутрашње стране изнад врата је био сегментасти лук.[50] На фасади, изнад горње ивице врата, постојала је плитка ниша, омеђена радијално постављеним тесаницима који су формирали надвишен потковичасти лук.[51] Изнад тог лука био је смештен још један лук, нешто већег пречника (цртежи 9 и 10, сл. 8). У средишњој оси поља које је обликовао тај лук налазио се мањи правоугаони прозор.[52] Тај је прозор са унутрашње стране био затворен малтером. Могуће је да је то учињено у време када је црква осликавана како би се добио већи простор намењен сцени Успења Богородичиног и како би се на тај начин сачувала њена композициона целовитост.[53] Прозорски отвор постојао је и на северној страни цркве, али је он био зазидан.[54] Приликом извођења конзерваторских радова изнад слепе нише на јужној страни цркве био је пробијен узан правоугаони прозор. Он је нестручно зазидан у трећој деценији XX века.[55] На источној страни на апсиди се налазио веома узан прозорски отвор клинастог облика (цртеж 5, сл. 4).[56] Четири издужена прозора, с горње стране лучно завршена, постојала су на куполи.[57] Из наведеног се може закључити да је унутрашњост речанске цркве била слабо осветљена.

Резултат обнове из 1926. године представљао је и кровни покривач речанске цркве, изведен од плоча шкриљца.[58] Првобитно црква није морала бити покривена тим материјалом будући да је он неподесан за извођење кровних конструкција које одликују бројни преломи.[59] Новији кровни покривач обликом није следио преломљене линије венаца на источној и западној страни, већ се прибегло двосливном решењу.[60] Унутар зидова, у нивоу лежишта сводова, били су уочени жлебови намењени дрвеним затегама које су имале улогу да прихватају бочне потиске. У нешто ни-

[45] Вученовић, *Архитектура*, 350.
[46] *Ibid.*, 349.
[47] *Ibid.*, 350.
[48] Непотписани и недатовани документ под насловом *Архитектонско решење* из документације Покрајинског завода у Приштини.
[49] Вученовић, *Архитектура*, 349; цртеж врата који је израдила 1955. године Ј. Танашевић, а 1964. прецртао М. Лукић, из документације Покрајинског завода у Приштини.

[50] Према документу под насловом *Извештај о прегледу радова на цркви св. Ђорђа у Речану*, који је архитекта Светислав Вученовић потписао 17. 8. 1955. године у Приштини, као и на основу непотписаног и недатованог документа *Архитектонско решење* из документације приштинског Покрајинског завода.
[51] Вученовић, *Архитектура*, 349; конзерваторски цртеж М. Лукића из 1961. године, као и снимак инв. бр. 3210 из документације Покрајинског завода у Приштини.
[52] Вученовић, *Архитектура*, као и на основу фото-документације Ивана Ђорђевића и Милана Ивановића, конзерваторског цртежа М. Лукића из 1961. године и снимка инв. бр. 3210 приштинског Покрајинског завода.
[53] Вученовић, *Извештај о прегледу радова на цркви св. Ђорђа у Речану*.
[54] Idem, *Архитектура*, 349, као и цртеж из дневника конзерваторских радова из 1955. године. Ту је истакнуто да је прозор био зазидан за време живописања храма. Приликом извођења конзерваторских радова прозор на северној фасади је пробијен; снимци инв. бр. 3185, 3185а и конзерваторски цртеж северне фасаде који је начинио М. Лукић јуна 1961. године из документације Покрајинског завода у Приштини.
[55] М. Ивановић, *Конзерваторски радови на споменицима културе Косова и Метохије у 1961. години*, Старине Косова и Метохије II–III (1963) 257. Према конзерваторском цртежу јужне фасаде који је начинио М. Лукић јуна 1961. године, документација Покрајинског завода у Приштини.
[56] Вученовић, *Архитектура*, 349, као и снимак инв. бр. 3184 Покрајинског завода у Приштини.
[57] Вученовић, *Архитектура*, 349.
[58] *Ibid.*, 351–352.
[59] Према непотписаном и недатованом документу *Архитектонско решење* из документације приштинског Покрајинског завода.
[60] Вученовић, *Архитектура*, 352.

жој зони примећени су у неколико нивоа и фрагменти сантрача.[61]

Под цркве био је од земље, а његов ниво био је код улаза за један степеник нижи од околног терена. Подаци који би нас упућивали на ранији, аутентичан изглед пода не постоје.[62] Будући да археолошка истраживања речанске цркве нису обављена, не знамо шта се налазило испод земљаног пода.[63]

Црква Светог Ђорђа била је веома складно компонована грађевина, коју су одликовали добро пропорционисани архитектонски елементи. Купола и поткуполни простор нису остављали утисак масивности. Својим основним облицима црква је изражавала стремљење у висину. Архитектуру речанске цркве није обележавала претерана декоративност, као ни примена раскошних материјала.[64] Архитектонским одликама речанска црква није се одвајала од низа властеоских задужбина насталих у XIV веку.[65] Међу ктиторијама српске властеле црква у Речанима није била особена по свом плану.

[61] *Ibid.*, 349.

[62] На основу непотписаног и недатованог документа под насловом *Архитектонско решење* из документације Покрајинског завода у Приштини.

[63] У документацији приштинског Покрајинског завода не постоји ниједан податак који се односи на археолошка истраживања цркве Светог Ђорђа у Речанима. Археолог Покрајинског завода Светлана Хаџић усмено ми је саопштила да јој није познато да су спровођена археолошка истраживања у цркви у Речанима. На овом податку захвална сам С. Хаџић.

[64] Стечене закључке пружа увид у фото-документацију Ивана Ђорђевића, Милана Ивановића и приштинског Покрајинског завода.

[65] Ненадовић, *Белешке са пута*, 173; Вученовић, *Архитектура*, 350; Ђурић, *Непознати споменици*, 68; Ивановић, *Црквени споменици*, 518.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Ćurčić S., *Architecture in the Balkans from Diocletian to the Süleiman the Magnificent*, New Haven 2010.

Вученовић С., *Архитектура цркве св. Ђорђа у Речану и конзерваторски радови на њој*, Гласник Музеја Косова и Метохије I (1956) 347–355 [Vučenović S., *Arhitektura crkve sv. Djordja u Rečanu i konzervatorski radovi na njoj*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije I (1956) 347–355].

Дероко А., *Монументална и декоративна архитектура у средњевековној Србији*, Београд 19622 (19531) (Deroko A., *Monumentalna i dekorativna arhitektura u srednjevekovnoj Srbiji*, Beograd 19622 (19531).

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле*, Београд 1994 (Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele*, Beograd 1994).

Ђурић В. Ј., *Непознати споменици средњовековног сликарства у Метохији I*, Старине Косова и Метохије II–III (1963) 61–86 [Djurić V. J., *Nepoznati spomenici srednjovekovnog slikarstva u Metohiji I*, Starine Kosova i Metohije II–III (1963) 61–86].

Ивановић М., *Конзерваторски радови на споменицима културе Косова и Метохије, обављени 1959. и 1960. године*, Старине Косова и Метохије I (1961) 345–349 [Ivanović M., *Konzervatorski radovi na spomenicima kulture Kosova i Metohije, obavljeni 1959. i 1960. godine*, Starine Kosova i Metohije I (1961) 345–349].

Ивановић М., *Конзерваторски радови на споменицима културе Косова и Метохије у 1961. години*, Старине Косова и Метохије II–III (1963) 257–267 [Ivanović M., *Konzervatorski radovi na spomenicima kulture Kosova i Metohije u 1961. godini*, Starine Kosova i Metohije II–III (1963) 257–267].

Ивановић М., *Ћирилски епиграфски споменици из Србије, Црне Горе и Македоније*, Београд 1984 (Ivanović M., *Ćirilski epigrafski spomenici iz Srbije, Crne Gore i Makedonije*, Beograd 1984).

Ивановић М., *Црквени споменици XIII–XX века*, in: Задужбине Косова, споменици и знамења српског народа, Призрен–Београд 1987 (Ivanović M., *Crkveni spomenici XIII–XX veka*, in: Zadužbine Kosova, spomenici i znamenja srpskog naroda, Prizren–Beograd 1987).

Ивановић М., *Метохија: споменици и разарања,* Нови Сад – Београд 2013 (Ivanović M., *Metohija: spomenici i razaranja*, Novi Sad – Beograd 2013).

Костић П., Ц*ркрвени живот православних Срба у Призрену и његовој околини у XIX веку,* Београд 1928 (Kostić, P., *Crkveni život pravoslavnih Srba u Prizrenu i njegovoj okolini u XIX veku*, Beograd 1928).

Крстић Б., *Спасавање културне баштине Србије и Европе на Косову и Метохији*, Београд 2002 (Krstić B., *Spasavanje kulturne baštine Srbije i Evrope na Kosovu i Metohiji*, Beograd 2002).

Мартовски погром на Косову и Метохији: 17–19. март 2004: с кратким прегледом уништеног и угроженог хришћанског културног наслеђа, Београд 2004 (*Martovski pogrom na Kosovu i Metohiji: 17–19. mart 2004: s kratkim pregledom uništenog i ugroženog hrišćanskog kulturnog nasledja*, Beograd 2004).

Меморандум о Косову и Метохији Светог архијерејског сабора Српске православне цркве, Београд 2003 (*Memorandum o Kosovu i Metohiji Svetog arhijerejskog sabora Srpske pravoslavne crkve,* Beograd 2003).

Mnemosyne, финални извештај, пројекат заштите природног и културног наслеђа у Метохији, јул 2001 – јун 2002, Београд 2003 (*Mnemosyne, finalni izveštaj, projekat zaštite prirodnog i kulturnog nasledja u Metohiji, jul 2001 – jun 2002*, Beograd 2003).

Ненадовић С., *Белешке са пута по Космету*, Музеји 7 (Београд 1952) 168–179 [Nenadović S., *Beleške sa puta po Kosmetu,* Muzeji 7 (Beograd 1952) 168–179].

Срећковић П., *Путничке слике. Трећа слика. Подрим и Метохија,* Летопис Матице српске 130 (1882) 12–35 [Srećković P., *Putničke slike. Treća slika. Podrim i Metohija*, Letopis Matice srpske 130 (1882) 12–35].

Стевановић Б. М., *Црква Светог Ђорђа у Речанима*, Београд 2013 (необјављена докторска дисертација) [Stevanović B. M., *Crkva Svetog Djordja u Rečanima*, Beograd 2013 (neobjavljena doktorska disertacija)].

The architecture of the Church of Saint George at Rečani. The original design and subsequent alterations

Bojana Stevanović

It is not possible to reliably establish when the church at Rečani was built. Nevertheless, according to an inscription on a tombstone placed inside the church, it was erected before December 23, 1370 – i.e. before the date when a *vojvoda*, whose name is, unfortunately, not known to us, was buried there. In all probability, he was the founder of the church. The gruesome fate of many Christian monuments in the territory of Kosovo and Metohija also befell the church at Rečani. In June 1999, the Metohian church of Saint George was first burned down and then blown up by Albanian terrorists. The church of Saint George at Rečani belonged to the group of small-sized churches in the form of a compact cross-in-square, with three bays and a dome. In its construction, neither decorative aspects were paid substantial attention, nor was there any use of expensive materials in the façade. A certain inclination for a decorative effect may be observed in the design of the dome and the south façade; it was achieved by the use of decorative terracotta elements. The builders of the church at Rečani randomly used spolia. The composition of the building rests on the good proportions of its architectural elements. The overall form of the church reveals a tendency towards height. The examined documentation, drawings made by conservation professionals and records of conservation works have provided valuable information related to the architectural features of the church, which was listed as a cultural monument on June 1961, becoming a state-protected asset. After the construction of the church and before it was painted, the original design of the church at Rečani was altered: on the west side, the window was closed with plaster on the inside. The window on the north façade had also been walled in before the church was painted. After the construction of the church in the fourteenth century, more extensive works were carried out in 1926. On that occasion, the collapsed dome was remodelled and a new roof covering was installed. As a result of the works done in 1926, the original design of the south façade was altered. The remains of four columns in front of the church, which were probably intended as the support for a porch, were a result of the same restoration campaign. The exterior of the church was plastered and painted white. Accordingly, after the conservation works carried out in 1955, when more recent layers of plaster had been removed, it was possible get an idea of the original design of the church. In the available documentation, the opinion was put forward that the builders of the church at Rečani had not intended to plaster its outer walls. Nevertheless, this conclusion should not be adopted unreservedly as some notes that can be found in conservation records indicate that the church might have been plastered from the outset. The rectangular window pierced above the blind niche in the south side of the church is a result of a conservation intervention carried out in the second half of the twentieth century. This was actually an original narrow window that was walled in during a reconstruction in the 1920s.

In terms of architectural features, the church at Rečani did not stand out among modest churches founded by Serbian aristocrats in the fourteenth century. Unfortunately, its original function cannot be reliably established because no archaeological excavations have been undertaken.

To picture and to perform.
The image of the Eucharistic Liturgy at Markov Manastir (II)*

Marka Tomić Djurić**

Institute for Balkan studies, Serbian Academy of Sciences and Arts

UDC 75.046.3:271.22-528(497.7 Markov Manastir)
271.22-31-144.894
DOI 10.2298/ZOG1539129T
Оригиналан научни рад

The themes in the sanctuary decoration at Markov Manastir (Christ Emmanuel, Virgin Orans, Descent of the Holy Spirit on the Apostles), whose peculiar iconographic elements reveal the mysteries of the Holy Trinity and the archpriesthood of Christ in the liturgical and theological context of the fourteenth century, are discussed in this paper. The remains of the text in the leitourgikon held by Christ the Archpriest have been re-examined. It seems plausible to assume that the inscription or a part of it referred to the opening dialogue of the anaphora. The iconographic peculiarities of individual items carried in the Great Entrance procession, modelled according to the structure of the archieratical Divine liturgy, have been reconsidered. It has been established that the way in which the large aër was carried, and its place in the procession escorting the Eucharistic gifts – which was very close to the holy offerings – followed the iconographic tradition of the Heavenly Liturgy in the dome, while the evidence for its shape and size can be found in a somewhat later liturgical source – the Patriarchal liturgical Diataxis of Dimitrios Gemistos.

Keywords: the church of St Demetrios at Markov Manastir, Great Entrance, Christ the Great Archpriest, aër, leitourgikon, iconography, Late Byzantine painting.

Christ as the Great Archpriest

In the fourteenth century, the role of Christ as a bishop was particularly highlighted in Eucharistic themes.[1] The impetus for this type of iconography came from the apostolic tradition[2] and liturgical interpretations according to which the bishop, while performing the Eucharist, was an "image of Christ".[3] According to Symeon of Thessalonike, the symbolic manifestation of Christ is achieved not only through the bishop's ordination but also through the symbolism of his vestments.[4] Christ's patriarchal attire is a novel iconographic feature that appeared in the Palaiologan period[5] and it is believed to have been associated with the powerful influence of the Patriarchate of Constantinople in the religious and political life of the Byzantine Empire at that time.[6]

The earliest image of Christ the Great Archpriest consecrating and blessing the Holy Gifts was designed in the sanctuary of Lesnovo (ca. 1342), immediately below the Communion of the Apostles (fig. 1).[7] The image of

* The paper is a result of research on the project *Medieval heritage of the Balkans: institutions and culture* (177003) supported by the Ministry of Education, Science and Technological Development of Serbia.

This paper is a continuation of an article published under the same title in the previous issue of *Zograf*. In the meantime, several papers relevant to individual thematic segments that were dealt with in the first part have been published. For the Great Entrance in the Liturgy of St John Chrysostom based on more recent liturgical sources, v. R. F. Taft, S. Parenti, *Storia della liturgia di s. Giovanni Crisostomo, volume II: Il Grande Ingresso, edizione italiana rivista, ampliata e aggiornata* (AK 10), Grottaferrata 2014 (this book was inaccessible to us). The liturgical context of the *aër* and its relationship with the painted decoration of the sanctuary is discussed on the example of the *Thessaloniki epitaphios* by R. Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios: notes on use and context*, Greek, Roman and Byzantine Studies 55 (2015) 489–535. Kh. Andreev, *Nadpisi s liturgien proizkhod ot oltarnoto prostranstvo na tšurkvata „Sv. Pet"r" pri s. Berende,* Palaeobulgarica/Starobŭlgaristika 39/2 (2015) 51–56 brings the inscription of the prayers of the offering of the holy gifts on the scroll of St Basil the Great in St Peter's church in the village of Berende (the second quarter of the fourteenth century); it is also an extension to the list of Bulgarian and Serbian ecclesiastical buildings in which this inscription can be found.

** marka.tomic@gmail.com; marka. tomic@bi.sanu.ac.rs

1 D. Vojvodić, *O likovima starozavetnih prvosveštenika u vizantijskom zidnom slikarstvu s kraja XIII veka*, ZRVI 37 (1998) 149–150.

2 Cf. The Epistle to the Hebrews (7, 1–3) and Psalm 109:4. V. J. Lécuyer, *Le sacredoce dans la mystère du Christ,* Paris 1957, 9–20; E. Čarnić, *Arhijerej po redu Melhisedekovu,* Bogoslovlje 17 (1973) 17–43; 18 (1974) 17–46.

3 V. the liturgical commentaries of Nicholas Cabasilas, cf. I. Bizau, *L' autel eucharistique dans la mystique sacramentelle et liturgique de Saint Nicolas Cabasilas*, in: *L' espace liturgique: ses éléments constitutifs et leur sens*, ed. C. Braga, Roma 2006, 71–76; and Symeon of Thessalonike, PG 155, col. 709A; R. Bornert, *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siecle*, Paris 1966, 213, 253; W. T. Woodfin, *The embodied icon: liturgical vestments and sacramental power in Byzantium*, Oxford – New York 2012, 116 –117.

4 PG 155, col. 709A. Cf. Woodfin, *Embodied icons,* 117, 191–200.

5 Woodfin, *op. cit.,* 187.

6 T. Papamastorakēs, *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα,* Deltion ChAE 17 (1993–1994) 69–76.

7 In addition to this, the earliest portrayal of Christ the Archpriest as an individual figure has been preserved in the diaconicon of Lesnovo, cf. S. Gabelić, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo,* Beograd 1998, 67–68. The idea of Christ's priesthood and his sacrifice is to be found in the prothesis of the church of Psača, where Christ the priest is depicted, v. S. Cvetkovski, *Liturgiska služba na Grigorie od Nisa pred Hristos jerej od crkvata vo Psača*, Zbornik muzeja na Makedonija, srednovekovna umetnost 3 (Skopje 2001) 95–106, draw.

Fig. 1. Lesnovo, Christ the Great Archpriest, (photo: I. M. Djordjević)

Christ the Great Archpriest would also become part of the scenes of the Heavenly Liturgy depicted in the sanctuaries of two churches in Mistra: the prothesis of the Virgin Peribleptos (1350–1380; fig. 2) and the southeast chapel of St Sophia (1350 and 1365).[8] At the same time, these were the earliest examples of the Heavenly Liturgy which include the image of Christ as the Great Archpriest.[9] The liturgical idea of Christ as the bishop "who offers and is offered"[10] is fully embodied in the sanctuary of the church of the Virgin in Modrište in Macedonia (1360–1380). Christ, as

Fig. 2. Virgin Peribleptos, Mystras, Heavenly Liturgy (photo: I. M. Djordjević)

1, fig. 2. On the iconography of Christ as the Priest, which emerged in the eleventh and twelfth centuries, v. P. Kostovska, *Ikonografskata predstava na Isus Hristos "Velik Arhijerej" vo vizantiskata umetnost od XI do XIV vek*, Balkanoslavika 22–24 (1995–1997) 40–43; A. Lidov, *Khristos-sviāshchennik v ikonograficheskikh programmakh XI–XII vekov*, Vizantiĭskiĭ vremennik 55 (1994) 187–192. For the representation of Christ the Great Archpriest in the Communion of the Apostles in the fourteenth century, v. Papamastorakēs, *op. cit.,* 67; I. Đorđević, *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994, 138, 147, figs. 14–15; V. J. Đurić, *Ravanički živopis i liturgija*, in: *Manastir Ravanica (1381–1981). Spomenica o šestoj stogodišnjici,* Beograd 1981, 53–60, 62–64; T. Starodubcev, *Pričešće apostola u Ravanici*, Zograf 24 (1995) 54, n. 14; Kostovska, *op. cit.,* 45–46.

8 For the dating of the Virgin Peribleptos v. G. Babić, *Liturgijske teme na freskama u Bogorodičinoj crkvi u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Beograd 1991, 379. For the dating of St Sophia, v. M. Chatzidakis, *Mystras. The medieval city and the castle*, Athens 1985, 69. The depiction of the Heavenly Liturgy in both churches has been discussed by S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970, draw. XVIIIa; M. Emmanuel, *Some notes on the iconographic programmes of two Mystra churches: Peribleptos and Hagia Sophia,* in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvenaiā zhiznʼ Pskova i iskusstvo pozdnevizantiĭskoĭ ėpokhi*, Moskva 2008, 458–462, 466–467.

9 T. Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije u kupoli – prilog proučavanju*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, Beograd –Kruševac 2002, 391, n. 38, draws our attention to the possibility that the earliest representation of the Heavenly Liturgy with Christ the Great Archpriest may be identified in the skete of St Peter of Koriša (ca. 1220? ca. 1345?). With the exception of Ravanica, the poor state of preservation of the examples of the Heavenly Liturgy in the dome offers insufficient visual evidence for the identification of the figure standing by the Heavenly altar as Christ the Great Archpriest, cf. *ibid.,* 393–397. During the fourteenth century, this iconographic theme was not limited only to monumental painting. Cf. *panagiarion* from Xeropotamou monastery, Mount Athos, v. I. Kalavrezou, *Byzantine icons in steatite,* Vienna 1985, I, 204–205; II, pl. 64, no. 131; *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, Thessaloniki 1997, 324–325, no. 9. 5.

10 "Προσφέρων και προσφερόμενος…" cf. Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, trad. S. Salaville, Paris 1967, XLIX, 15–16, 280 (PG 150, 477C).

Fig. 3. St Phanourios at Valsamonero, The Great Entrance (photo after C. Ranoutsaki, Die Kunst)

Fig. 4. Markov Manastir, apse, Christ the Great Archpriest

the ideal priest dressed in a festive *sakkos*, is depicted in the second register in the sanctuary as serving the Holy Liturgy over Christ the sacrificial Lamb, while the most prominent bishops of the Church are con-celebrating.[11] A very interesting example of this theme was painted in the late fourteenth century in the church of St Stephen at Soleto (Salento, Apulia), where the sanctuary apse features an image of Σοφία ο λόγος του Θεοῦ blessing the Holy Gifts.[12] In the iconographic programme of this south Italian church, the symbolic representation of the Divine Wisdom as Christ the Pre-Eternal Logos, which was at that time typical of the Balkans, was endowed with an explicitly Eucharistic meaning.[13] The clerical character of Christ Emmanuel is indicated by the motif of *epitrachelion*, decorated and crossed on the chest according to the Latin tradition.[14] Although it is symbolic in character, the image of Christ serving the liturgy in front of the Old Testament tabernacle in the sanctuary of the church of the Transfiguration in the monastery of Zarzma in Georgia (mid-fourteenth century), clearly shows the fourteenth-century iconographic tendency to highlight those elements of the image of Christ which identify Him as a bishop.[15]

The group of scenes that are thematically closest to the fresco in Markov Manastir certainly include the Great Entrance in the monastery of St Phanourios at Valsamonero on Crete, painted in the apse of the narthex, i.e. the chapel dedicated to the monastery's patron saint (1431; fig. 3).[16] This is the only depiction of the Great Entrance which incorporates the image of Christ the Great Archpriest. Dressed in a festive patriarchal *sakkos*, Christ is greeting a single angelic procession of deacons and priests bringing the Holy Gifts in front of the altar; his right hand is raised in blessing, while the left holds a *leitourgikon*.[17] The depiction of Christ the Great Archpriest greeting the Holy Gifts in the Pantanassa in Mistra should also be mentioned as an example, though it dates from the seventeenth century.[18]

Similar liturgical role is fulfilled by Christ the Great Archpriest in the sanctuary apse in Markov Manastir (fig. 4). The represented moment of the liturgy is precisely defined by the text inscribed on the open *leitourgikon* (figs. 5 and 6). Its poor state of preservation does not allow for an easy identification, though some fragments can still be considered a reliable hint. The fragment of the word at the end of the first line on the *leitourgikon's* second page, "..єсти..", is such an example (figs. 5 and 6). It corresponds to the word причєстиѥ from the Trinitarian greeting of the celebrant: бл(а)г(о)д(ѣ)ть г(оспод)а б(ог)а нашєго ї(с) оу(са) х(ри)с(т)а и любви б(ог)а и ѡца и причєстиѥ с(вє)т(а)го д(оу)ха. боуди сь всѣми вами. (The grace of our Lord Jesus Christ and the love of God the Father and the communion of the Holy Spirit be with you all).[19] This liturgi-

11 S. Cvetkovski, *Crkva Svete Bogorodice u selu Modrištu*, Zograf 35 (2011) 199–203, draw. 3, fig. 5–7.

12 M. Berger, *Le peintures de l' abside de S. Stefano à Soleto: Une illustration de l' anaphore en Terre de Otrante à la fin du XIVᵉ siècle*, Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age, Temps Modernes, 94/1 (1982) 124–134, fig. 1.

13 Berger, *op. cit.,* 134, 162 has suggested that *Historia Ecclesiastica,* a widespread collection of liturgical commentaries by Germanos, the eighth-century Patriarch of Constantinople, provided a source for visual representations. For the Eucharistic meaning of the image of Logos the Wisdom of God in the sanctuary, v. I. Đorđević, *Darovi Svetog duha u proskomidiji Bogorodičine crkve u Morači*, in: idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 193–194, 197–198.

14 Berger, *op. cit.,* 132–134.

15 L. M. Evseeva, *Dve simvolicheskie kompozit͡sii v rospisi XIV v. monastyri͡a Zarzma*, Vizantiĭskiĭ vremenik 43 (1982) 134–146.

16 M. Chatzēdakēs, *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, Krētika Chronika 6 (1952) 72–75; K. D. Kalokyrēs, *Αι Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Athens 1957, 97; K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983, 62, 118, 126–127, 139, 143, 262, 280, 313–321, 394, 397, 410, figs. 95, 110–111, 275–281; M. Bissinger, *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Munich 1995, 122, 181, 231.

17 I. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete*, in: idem, *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography*, London 1996, 300–301.

18 It has already been suggested that the seventeenth century frescoes repeated the programme of the fifteenth century mural decoration, cf. M. Aspra-Vardavakē, M. Emmanouēl, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά,* Athens 2005, 63, fig. 23.

19 Cited after a fourteenth century *leitourgikon* from Dečani, No. 123 (1395), fol. 54b. Cf. also Dečani, No. 124 (late fourteenth century), fol. 13a; Dečani, No. 125 (late fourteenth century), fol. 29b. The digitized copies of the mentioned manuscripts are held by the Department of Archaeography of the National Library of Serbia. V. also other Serbian fourteenth century liturgical manuscripts containing this prayer: Serbian Liturgical Scroll of Hilandar (No. 3/II, T 708), Serbian Service book No. 315, T376) and *Ćorović 7* (University Library in Belgrade), published in: A. Jevtić, *Hristos nova Pasha: Božanstvena liturgija,* I, Beograd–Trebinje 2007, 439, 457, 462, 476. The opening dialogue of the anaphora can also be found in a Serbian liturgical source that belongs to an older pre-Philothean liturgical tradition; this is namely the Sinaitic manuscript Sin. Slav. 40/ 0+N (the second half of the fourteenth century), v. N. Glibetić, *The oldest Sinai sources of the Byzantine*

Fig. 5. Markov Manastir, apse, Christ the Great Archpriest, detail, leitourgikon

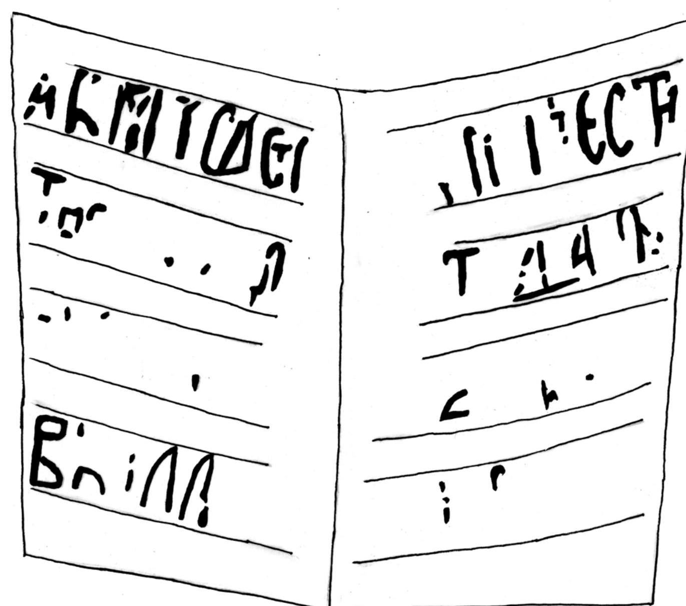


Fig. 6. Markov Manastir, inscription on the leitourgikon (drawing: M. Tomić Djurić)

cal unit, followed by the response of the laity in the form of short exclamations, makes part of the preanaphoral dialogue.[20] The letter т in the next row, shortly followed by the letters д и а, may have belonged to the following words of the prayer: ... с(ве)т(а)го д(оу)ха. The last letter in the same row – presumably ѣ or б, as well as the triangular shape resembling the letter д at the place of what is supposed to be the third letter in the next row, could have been belonged to the word боудн. However, the preserved fragments of individual letters and words on the first page do not show such a clear picture. The latter в at the beginning of the last row could be the remnant of the word лю бвн, whereas the fragments of the letter that follows, the bowl and the serif starting from the upper horizontal line of the letter, which was certainly drawn along the upper line of the inscription, might suggest the letter б, which stands at the beginning of the word б(ог)а. (fig. 5). Finally, the individual letters in the partially preserved opening word of the prayer (б · м (or л) ⟨г⟩ or ⟨т⟩ с (or о) д є (or с) т.), may be brought in relation with the expected formula бл(а)г(о)д(ѣ)ть, though this cannot be claimed with certainty. The fact that in liturgical manuscripts the word бл(а)г(о)д(ѣ)ть most commonly appears in an abbreviated form – бл҃гть[21] diminishes the probability of the suggested assumption because the remaining letters in the first row do not seem to suggest the continuation of the blessing that reads г(оспод)а б(ог)а нашего. Nevertheless, the available space on the two pages of the *leitourgikon* indicates that the suggested reading could have been written without abbreviations.

Hence, this is a formula of blessing which is used to "invoke all three persons of the Holy Trinity for various reasons: God the Son for blessing, God the Father for love, the Holy Spirit for the Communion" and to prepare the hearts of the faithful for the upcoming consecration of the Holy Gifts.[22] The opening greeting is one of the Eucharistic formulae in the Byzantine patriarchal and archieratical Divine liturgy.[23] The patriarch utters it loudly, giving the blessing to the congregation.[24] The same rule can be found in the rubric of Serbian *arkhieratika* (*činovnik*).[25] If the suggested reconstruction of the inscription is correct, we are dealing with a unique example of the initial anaphora blessing in Serbian and Byzantine wall painting.[26] Another similar example from the second half of the fifteenth century is known. The collective response closing the dialogue before the anaphora (достоино и праведно е[ст])[27] is written out on the scroll of St Peter of Alexandria (who appears in two scenes: the Vision of St

---

Divine liturgy in cyrillic. Sin. Slav. 38/N, Sin. Slav. 39/N and Sin. Slav. 40/O+N, Bollettino della Badia greca di Grottaferrata, 10 (2013) 123, 136. Cf. L. Mirković, *Pravoslavna liturgika ili Nauka o bogosluženju Pravoslavne istočne crkve* II (*Svete tajne i molitvoslovlja)*, Beograd 1982, 91. The possibility that the open *leitourgikon* may have born the prayer for the ruler has been proposed by Ch. Walter, *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982, 220, n. 302 but we can't agree that this was the case. It is evidenced by the word pious, благочьстиве which is written with ь and not with є, cf. Đ. Daničić, *Rječnik iz književnih starina srpskih*, I, Beograd 1863, 49.

[20] R. Taft, *The dialogue before the Anaphora in the Byzantine eucharistic liturgy. I: The opening greetings,* OCP 52 (1986) 299–324, esp. 309–316; Mirković, *op. cit.,* 91–93; Taft, Parenti, *Il Grande Ingresso,* 621–624.

[21] Cf. Dečani, No. 124; Dečani, No. 125.

[22] On the epiclesis, v. M. Zheltov, *The moment of eucharistic consecration in Byzantine thought*, in: *Issues in eucharistic praying*, ed. M. E. Johnson, Collegeville 2010, 263–306.

[23] Taft, *The dialogue before the Anaphora,* 304–305. Cf. M. Zheltov, *Arkhiereĭskiĭ chin Bozhestvennoĭ liturgii: istoriia͡, osobennosti, so otnoshenie s ordinarnym ("iereĭskim") chinom*, Bogoslovskiĭ sbornik 11 (Moskva 2003) 227.

[24] Cf. Archieraticon of Dimitrios Gemistos (ca. 1380), v. A. A. Dmitrievskiĭ A. A., *Opisanie liturgicheskih rukopiseĭ, khraniа͡shchikhsia͡ v bibliotekakh Pravoslavnogo Vostoka*, II, Euchologion, Kiev 1901, 312.

[25] V. Dečani No. 126, fol. 82 recto-verso.

[26] Unlike the early Byzantine and modern periods, the rubrics in numerous Byzantine liturgical manuscripts, with the exception of the rule for the utterance of the blessing (ἐκφώνησις), do not highlight the instruction according to which the celebrant is to turn towards the west and give the blessing to the congregation, v. Taft, *The Dialogue before the Anaphora* I, 304–305. According to the Serbian *leitourgikon* of Dečani, No. 125 (fol. 29b, 30a), the priest was to bow after the first dialogue of the anaphora prayer, while standing next to the altar (ѿ страны с (ве)тыє трапезы покланяєт сє). Cf. Mirković, *op. cit.,* 91.

[27] R. Taft, *The dialogue before the Anaphora in the Byzantine eucharistic liturgy. III: "Let us give thanks to the Lord-it is fitting and right"*, OCP 55 (1989) 64–66, 69–73.

Peter of Alexandria and the *Melismos*) in the church of St Demetrios in the Boboshevo monastery in Bulgaria.[28]

The painters of Markov Manastir could have found a close iconographic (though not thematic) parallel – an image of Christ as the Great Archpriest who blesses and consecrates the Holy Gifts – in the nearby monastery of Lesnovo (fig. 1).[29] As the meaning of the priest's blessing is associated with the involvement of the Holy Spirit in the consecration of bread and wine into the Body and Blood of Jesus Christ, it is possible to establish a relationship between this scene and those which depict the moment of the epiclesis.[30] It is, therefore, important to note that in Markov Manastir the Descent of the Holy Spirit upon the Apostles, as a festive scene traditionally charged with Eucharistic liturgical meaning, was placed above the Holy Table, i.e. on the southern section of the sanctuary vault.[31] In order to fully understand the conceptual and thematic programme of the sanctuary apse it is important to draw attention to the following fact: the unique text of the blessing with the invocation of each person of the Holy Trinity that may be inscribed on the *leitourgikon* held by Christ the Great Archpriest, as well as the rarely depicted motif of a dove in a segment of heaven in the Descent of the Holy Spirit, which is a condensed iconographic symbol for the Holy Trinity, are pictorial and verbal references to the mystery of the Holy Trinity in the theological and liturgical context of the fourteenth century.[32] Based on the theological decision of the Council of 1156/1157 that the entire Trinity – the Father, the Son and the Holy Spirit, receives the sacrifice of the Eucharist,[33] the Palamite theology describes the being of God as the triad essence–hypostasis–energy.[34] According to St Gregory Palamas, "the energies originate in the divine nature, but the divine nature is three-hypostatic and the energy manifests itself always personally: From the Father, through the Son, in the Spirit".[35]

In conclusion it must be said that although several arguments based on the iconographic and programmatic features of the sanctuary support the suggested reconstruction of the inscription, the preserved fragments of individual letters and words on the first page of the *leitourgikon* do not allow to accept it with certainity. In other words, it is impossible to reliably know whether the depiction of Christ the Archpriest accompanied with an appropriate inscription on the *leitourgikon* represents merely the moment of greeting and blessing the processions with the Eucharistic gifts or it also suggests the opening dialogue of the anaphora, one of the Eucharistic formulae that followed in the sequence of the presbyteral and pontifical liturgy.

***

Painted in the sanctuary, the Eucharistic themes related to Christ the Great Archpriest rendered in fresco were primarily intended for the clergy. Therefore, it is important to mention the example of liturgical cloths – *catapetasma* of the nun Jefimija of Hilandar (1399) whose iconographic content conveys the ritual of the Divine Liturgy, which takes place in the sanctuary.[36] The curtain in the Royal Doors with the figure of Christ, dressed in the patriarchal *sakkos* and surrounded with St Basil the Great and St John Chrysostom as concelebrants, whose scrolls feature prayers related to the Holy Eucharist, unites the image of Christ as the Great Archpriest and High Priest with the representation of the officiating bishops.[37] Nevertheless, the example of the *catapetasma* of the nun Jefimija, whose liturgical function was related to the liturgical practice of an Athonite monastic community, reveals an analogy between the fresco and the liturgical cloth. The learned commissioners of the fresco programme in the church of St Demetrios in Markov Manastir must have been aware of the strong impression made on all those present in the church by the figure of Christ the Great Archpriest, visible through the open Royal Doors during

---

28 My attention was drawn to this example by the colleague Hristo Andreev, to whom I extend my gratitude. For the inscription and its liturgical source, v. Kh. Andreev, *Addenda et corrigenda kŭm prouchavaniiata na tri kirilski nadpisa ot Dragalevskiia manastir "Sv. Bogorodica Vitoshka" i Poganovskiia manastir "Sv. Ĭovan Bogoslov"*, Palaeobulgarica/Starobŭgaristika 37 (2013) 32–33.

29 Gabelić, *Lesnovo,* 67–68. On the role of a priestly blessing in the Eucharistic consecration in the liturgical commentaries of Symeon of Thessalonike, v. PG 155, 736–737. Note that the *epiclesis* could be represented through different iconographic forms, as an angel-priest carrying the paten and the chalice; surrounded by angel-deacons with *rhipidia* in the composition of the Great Entrance. Such examples, dated to the fourteenth and fifteenth centuries can be found in several churches on the Peloponnesus and Crete: St George at Foutia (Peloponnesus), Holy Trinity at Agia Trias, St Anthony in the monastery of Vrontisi and St Phanourios in the monastery of Valsamonero (Crete), cf. V. Kepetzē, *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς και ιδιόμορφη περάσταση από τη Θεία Λειτουργία*, in: *Αντίφωνον στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonikē 1994, 508–530; I. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete, I: Rethymnon province*, London 1999, 30–34. C. Jolivet-Levy, *Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Age,* in: *Pratiques de l' eucharistie dans les Eglises d'Orient et d'Occident (Antiquite et Moyen Age),* I, eds. N. Beriou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, 192–193 sees an anti-Latin element in the aforementioned iconography, rooted in the distinctions between the Byzantine and Latin Eucharistic rite, which has not implied the Invocation of the Holy Spirit during the consecration of the Holy Gifts. The iconographic reference to the invocation of the Holy Spirit during the epiclesis can be found in the sanctuary of Peribleptos in Mistra, where the Ancient of Days with the representation of the Holy Spirit overhangs the image of Christ as the Great Archpriest in the Heavenly Liturgy, cf. Emmanuel, *Some notes,* 458.

30 Mirković, *op. cit.,* 92; Zheltov, *The moment of eucharistic consecration*, 263–306.

31 The liturgical *anamnesis* of the Descent of the Holy Spirit in the form of tongues of fire is clearly outlined in the *epiclesis* of the earliest Eucharistic liturgy, the Jerusalem liturgy of James, cf. F. E. Brightman, *Liturgies, eastern and western*, I, *Eastern liturgies*, Oxford 1896 (reprinted 1965), 53. 29–31. Later, the practice of reading the *troparion* of the Pentecost after the invocation of the Holy Spirit was established at the liturgies of St Basil the Great and St John Chrysostom, cf. J. Goar, *Εὐχολόγιον sive rituale graecorum*, Venice 1730, 62.

32 The complex theme concerning the liturgical celebration of the Holy Trinity in the context of the Late Byzantine sanctuary programme is beyond the scope of this paper.

33 G. Babić, *Les discussion christologiques et le décor des églises byzantines au XIIe siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos,* Frühmittelalterliche Studien 2 (1968) 368–386.

34 J. Meyendorff, *The Holy Trinity in Palamite theology*, in: idem, M. A. Fahey, *Trinitarian theology East and West,* Brookline 1977, 25–43.

35 *Ibid.,* 38, n. 29.

36 L. Mirković, *Crkveni umetnički vez*, Beograd 1940, 10–11, fig. 1; S. Smolčić-Makuljević, *Hilandarska katapetazma monahinje Jefimije: ikonografija i bogoslužbena funkcija*, in: *Osam vekova Hilandara*, Beograd 2000, 693–701.

37 Smolčić-Makuljević, *op. cit.*, 698.

Fig. 7. Markov Manastir, The Virgin and Christ Emmanuel

the Cherubic Hymn. The theological idea of a bishop as an 'icon' of Christ would become visually highlighted during the Great Entrance, when the celebrant, with a chalice in his hands, stood in front of the Royal Doors facing the believers. The religious feelings of the congregation were anticipated and intensified by making the central section of the painted decoration of the sanctuary's first register partially visible only in selected moments during the Holy Eucharist. By unifying the Heavenly and Earthly Great Entrance in Markov Manastir, the eschatological dimension of the Holy Eucharist, which is performed simultaneously in the historical moment and the eternal Kingdom of God, is visually highlighted.[38] Still, one should also remember that, though liturgical rubrics prescribe the closing of the Royal Doors after the Great Entrance, the text inscribed on the painted *leitourgikon* corresponds to the opening dialogue of the anaphora, which consists of the celebrant's greetings and the responses of the laity. Hence, though the celebrant was visually inaccessible to believers, the connection between them was achieved through the laity's vocal participation in the liturgy. By establishing a spatial and visual barrier, the altar screen augments the effect of liturgical text during the Eucharistic rite.[39]

[38] Cf. the same issue discussed on the example of Western altar screens, v. J. E. Jung, *Seeing through screens. The gothic choir enclosure as frame,* in: *Threshold of the sacred. Architectural, art-historical, liturgical and theological perspectives on religious screens, East and West,* ed. S. E. J. Gerstel, Washington 2006, 185–214.

[39] Cf. *ibid.*, 193.

Christ the Great Archpriest and the painted decoration of the sanctuary: Christ Emmanuel and the Virgin

The theological idea of Christ as an archpriest was also expressed through the vertical arrangement of scenes in the painted decoration of the sanctuary apse.[40] The images of Christ Emmanuel, the Virgin and the Communion of the Apostles are united in a conceptually and thematically harmonious whole with the iconographic ensemble in the lowest register of the sanctuary, the central section of which is occupied by Christ the Great Archpriest. In the iconographic programme of the apse, Christ's archpriesthood was highlighted through the reminiscence of the Saviour's Incarnation and the act of instituting the Eucharist.[41] The two forms of the Communion of the Apostles in the central register of the apse do not significantly depart from the usual iconographic scheme of the scene in Palaiologan art. However, the same does not apply to the depictions of Christ Emmanuel and the Holy Virgin. The semi-dome of the sanctuary apse is adorned with the bust of Christ Emmanuel in a segment of heaven and, below it, the standing figure of the Virgin Orans, Μ(ΗΤ) ΗΡ, between the archangels Michael, Ο ΑΡΧ(ΑΓΓΕΛ) ΜΗΧ(ΑΗΛ), and Gabriel (fig. 7).[42] The Infant God is depicted against the blue background representing the sky, blessing with his both hands. The most interesting detail in the image of Christ Emmanuel is his robe: a light-coloured, almost white tunic with golden yellow trimmings around the neck and on the sleeves; the shoulders are adorned with straps of the same colour whose ends form a belt below the chest.[43]

The white vestment of the Infant God bears reference to Christ's death and entombment. This detail in the iconography of Christ symbolizes the shroud (*sindon*) in

[40] On this aspect of the monumental painted decoration in the second half of the fourteenth century, cf. Đurić, *Ravanički živopis i liturgija*, 62, n. 61.

[41] *Markov manastir, Sveti Dimitrija: crteži na freski*, Skopje 2012, 6–7. Cf. Vojvodić, *O likovima starozavetnih prvosveštenika,* 136, 138.

[42] *Markov manastir, Sveti Dimitrija: crteži na freski*, 6. A similar arrangement can be observed in Gračanica, v. B. Todić, *Gračanica, Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988, 80, figs. 31, 32.

[43] The infant Christ is dressed in a peculiar white garment in several iconographic themes: Christ Anapeson cf. B. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion 64/1(1994) 154–157, 162–163; numerous representations of the Virgin with the Child, cf. G. Babić, *Epiteti Bogorodice koju dete grli*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 21 (1985) 261–174; M. Tatić-Đurić, *Ikonografija Bogorodice Strasne. Nastanak dogme i simbola*, in: eadem, *Studije o Bogorodici*, Beograd 2009, 293–298; and occasionally in the Presentation of Christ in the Temple, cf. H. Maguire, *The iconography of Symeon with the Christ child in Byzantine art,* DOP 34–35 (1980–81) 261–269. The elements of the peculiar costume of the Christ Child in the context of Christ's priesthood have been discussed by A. Lidov, *Obraz "Khrista arkhiereia͡" v ikonograficheskoĭ programme Sofii okhridskoĭ,* Zograf 17 (1986) 5–19. The vestment of Christ Emmanuel at Markov Manastir finds a close analogy in the fresco showing the Mother of God with the Child on the western façade of the church of the Virgin *Hodegetria* at the Patriarchate of Peć above the entrance that leads from the narthex into the interior of the church. Vesna Milanović has interpreted the representation in the Eucharistic liturgical context, as Christ Amnos, cf. eadem, *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu arhiepiskopa Danila II u Peći*, Zograf 30 (2004–2005) 160, n. 94. The same hypothesis was put forward earlier by M. Tatić-Đurić, *Bogorodica u delu Danila II*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Beograd 1991, 407.

which his body was wrapped for the entombment.[44] The same idea is expressed by the *troparion The noble Joseph*, performed at the liturgy after the Great Entrance, while placing the Holy Gifts upon the altar.[45] In his description of the pontifical consecration of a church, Symeon, archbishop of Thessalonike (1416/1417–1429) paid a special attention to the design and symbolism of the bishop's vestments for that occasion.[46] According to his interpretation, vestments made of white linen reflect the shroud in which Christ was wrapped for the entombment, whereas the bishop's walk to the Holy Table symbolically represents Christ's burial.[47] Three straps are wrapped around the shroud – two over the shoulders and a third below the chest, in honour and glory of the Holy Trinity.[48] In previous research, the commentary of Symeon of Thessalonike on liturgical rules in the Byzantine church has been considered a reliable source for the interpretation of the mentioned elements of Christ's vestments as signs of his "high priestly" nature.[49] Furthermore, the meaning of the specific iconography of Christ draws attention to another aspect of mystagogical interpretations of the Great Entrance, related to its funerary symbolism.[50] Relying on an approach based on the comparison of the liturgy with events from the life of Jesus Christ, liturgists associated the transfer of the Holy Gifts from the prothesis into the sanctuary with the Passion of Christ – the Entry into Jerusalem and the road to Golgotha, which ended by laying the Holy Gifts upon the Holy Table – Christ's entombment.[51]

According to the common iconographic practice, Christ Emmanuel in the sanctuary was to be depicted dressed in a chiton and a himation, with a clavus on the right shoulder, no matter whether the Infant God was shown as a bust or was accompanied by the Virgin. The iconographic tradition of the seat of the Ohrid Archbishopric stands out from the common practice. In the programme of the sanctuary at the cathedral of St Sophia (1037–1056), the idea of Christ as an archpriest is expressed through a befitting image of Christ Emmanuel dressed in the shroud wrapped with straps and incorporated into a depiction of the Enthroned Virgin Mary with the Christ Child.[52] This specific iconographic component played an important role in the shaping of the considerably later pictorial programme of the sanctuary at the church of the Virgin of the Hospital (Bogorodica Bolnička) in Ohrid (ca. 1368). Christ Emmanuel in a medallion on the breasts of the Virgin Mary, shown as a bust-figure in the conch of the apse, has a white tunic with a border around the neck and straps on the shoulders and below the chest (fig. 8).[53] In this iconographic embodiment of the Infant God, one can observe the closest analogy to the image of Christ in Markov Manastir. The observed similarities between the two frescoes are further supported by the research of Vojislav Djurić and Gojko Subotić, which shows that the painter of the older layer of frescoes in the church of the Virgin of the Hospital later took part in painting the church of St Demetrios at Markov Manastir.[54] This rare iconography of the Infant God was repeated by the sixteenth-century painter Onouphrios in the Prilep region, in two frescoes of the Virgin "Wider than the Heavens" with Christ Emmanuel in a medallion painted in the conchs of the sanctuary apses in the churches of the Transfiguration and St Nicholas at the monastery Zrze (fig. 9).[55]

Fig. 8. Bogorodica Bolnička, Ohrid, The Virgin with Christ Emmanuel, (photo: I. M. Djordjević)

---

44 Todić, *Anapeson.* 154–155.

45 Brightmann, *Liturgies Eastern and Western*, I, 379; Taft, *Great Entrance*, 212, 218.

46 PG 155, 309–310.

47 Ἐπάνω δὲ τούτων περιβάλλεται ἀπὸ τῶν ὤμων σινδόνα λευκὴν, διήκουσαν ἄχρι τῶν ποδῶν, εἰς τύπον τοῦ Χριστοῦ τῆς επὶ τῷ ταφῳ σινδόνας, PG 155, 309 C.

48 Καὶ τρισὶ ζώναις περιζώννυται τὴν σινδόνα εἰς δόξαν τῆς Τριάδος, *ibid.*

49 Lidov, *Obraz " Khrista arhiereia"*, 5–19, 6; Walter, *Art and ritual,* 194, n. 144; Todić, *Anapeson,* 154 does not support that conclusion.

50 Taft, *The Great Entrance,* 8, 63, n. 44, 45, 212, 217–219, 245–248; V. J. Boycheva, *L' aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIIIe siecle jusque dans l'art post-byzantin,* CA 51 (2003) 170.

51 V. the interpretations of the Church fathers: Theodore of Mopsuestia (388–392), v. F. J. Reine, *The eucharistic doctrine and liturgy of the mystagogical catecheses of Theodore of Mopsuestia, Washington* 1942; Germanos, Patriarch of Constantinople (715–730), v. St. Germanus of Constantinople, *On the Divine liturgy,* ed. J. Meyendorff, Crestwood – New York 1984, 86–87, and Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, 162–164 (PG 150, 420C). Cf. R. Taft, *In the Bridegroom's absence: The paschal triduum in the Byzantine vhurch*, in: idem, *Liturgy in Byzantium and beyond*, Aldershot 1996, 90, n. 83; idem, *The liturgy of the Great Church. An initial synthesis of structure and interpretation on the eve of Iconoclasm,* DOP 34–35 (1980–1981) 55, 62–66, 72–75. The explicit reference to funeral symbolism is evident in the fresco of the Great Entrance at the Virgin Peribleptos, Mistra, which bears the inscription of the hymn sung during the Great Entrance on the Holy Saturday, cf. Emmanuel, *Some notes,* 462.

52 The iconographic analogies are discusses in Lidov, *Obraz "Khrista arhiereia"*, 5–19, esp. 6; Walter, *Art and ritual,* 194, n. 144; A. W. Epstein, *The political content of the painting of Saint Sophia at Ohrid*, JÖB 28 (1980) 315–329.

53 For a description of the fresco, albeit without any reference to the iconographic feature of Christ Emmanuel, v. C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980, 144–145, fig. 123. For the date of the construction and decoration of the church, v. G. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971, 36–41.

54 Subotić, *op. cit.,* 36–41 cites unpublished research results of Vojislav Đurić.

55 B. Babić, *Fresko-živopis slikara Onufrija na zidovima crkava prilepskog kraja*, ZLUMS 16 (1980) 271–272 sqq; Z. Rasolkoska-Nikolovska, *Manastirot Zrze so crkvata Preobraženie i Sveti Nikola*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, ed. V. Mošin, IV, Skopje 1981, 408–409, 420–421, 426–427.

Fig. 9. St Nicholas at the monastery Zrze, The Virgin with Christ Emmanuel, (photo: T. Starodubcev)

Fig. 10. Sopoćani, prothesis, The Virgin with the Christ Child

Two interesting examples of Christ Emmanuel dressed in a white tunic with straps across the chest and around the waist can be found in the church of the Holy Trinity at Sopoćani (1264/1265). The infant God, placed in a medallion on the breasts of the half-length figure of the Holy Virgin at the top of the niche in the east wall of the prothesis, wears a *sakkos* over a white tunic with an ornament on each sleeve and; the sleeves of the *sakkos* are trimmed with pale ochre fabric adorned with dark red tendril-like ornaments. Over the *sakkos*, red straps are wrapped along the shoulders and they most probably form a belt below Christ's chest (fig. 10). This peculiar iconographic detail was probably intended to highlight the theological idea of Christ as the High Priest.[56] A similar conceptual and thematic ensemble was painted at Sopoćani, in the niche in the east wall of the chapel of St Simeon Nemanja. It includes a half-length figure of the Virgin of the Sign, and, underneath, a depiction of Christ as the sacrificial Lamb surrounded by angel-deacons. Christ Emmanuel in a medallion on the breasts of the Virgin Mary wears an ochre tunic with red straps on the shoulders which are probably wrapped as a belt below the chest.[57] In a slightly later example, showing the Virgin with a bust of Christ Emmanuel in an unusual cup, painted in the apse of the church of St Alypius in Kastoria (1420s), the episcopal attire of the Infant God bears a direct reference to the archpriesthood of the Incarnate Son of God.[58]

Symeon of Thessalonike's text on the ritual of the consecration of a church further prescribes that a bishop should cover his hands with cloth – like cuffs united with the shroud: Καὶ ἐν ταῖς χερςὶ δὲ ὁμοίως. μανδύλια περιτίθεται, ὡς μανίκια ἡνωμένα τῇ σινδόνι.[59] The border on the ends of the sleeves of Christ Emmanuel in the semi-dome of the apse at Markov Manastir corresponds to the cloth – cuffs described by Archbishop Symeon. This detail is not common in the iconography of the Infant God dressed in a white tunic, but it is not very rare, either.[60] This element of Christ's vestment could also be compared to *loria,* i.e. the bands at the end of the sleeves of the *sticharion*, symbolizing the fetters that bound Christ in his Passion.[61]

Beneath the image of Christ Emmanuel, there is a monumental figure of the Virgin praying (fig. 7).[62] On the right side of her halo there is a red medallion, which is a typical way of framing customary sigla of the Mother of God.[63] A same medallion must have been depicted on the left wall, which is now damaged. Under her feet, traces of a purple *suppedion* can be observed, overpainted with a wooden pedestal. She has a blue robe with ochre stripes and a red maphorion. Before proceeding to an analysis of the image, we will briefly present some observations concerning its present state of preservation, which has not been a subject of scholarly attention. Several elements are noteworthy: the white circle next to Christ's hands and on the right side of his halo, a white stain formed by the irregular quadrangular shape on the right side of the Virgin's halo which resembles a white cloth, as well as the

[56] M. Tatić-Đurić, *Ikona Bogorodice Znamenja*, Zbornik za likovne umetnosti 13 (1977) 18, fig. 7; B. Živković, *Sopoćani. Crteži fresaka*, Beograd 1984, 30; V. J. Đurić, *Sopoćani*, Beograd 1991, 153.

[57] Živković, *op. cit.,* 32. Cf. Đurić, *op. cit.,* 143–144.

[58] E. Tsigaridas, *Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδακή*, II, Athens 1991, 649, fig. 351, dated the frescoes to the last decades of the fourteenth century. Cf. also Tatić-Đurić, *Ikona Bogorodice Znamenja*, 5, n. 2. V. also M. Paissidou, *Jesus Christ Emmanuel – priest. Interpretation of a 14th century depiction at Castoria,* Izkustvovedski chetenia͡, Sofiia͡ 2007, 156–160, 610.

[59] PG 155, 309C.

[60] The cuff band can be found in the aforesaid representation of the Virgin with the Child in the niche of the prothesis at Sopoćani, cf. Tatić-Đurić, *Ikona Bogorodice Znamenja*, 18, fig. 7; cf. Đurić, *Sopoćani*, 134.

[61] For the interpretations of Patriarch Germanos and Symeon of Thessalonike, v. Woodfin, *Embodied icon*, 15, n. 42.

[62] On the popularity of this iconographic type of the Virgin Mary in the sanctuary programmes of Late Byzantine monumental decoration, v. R. Ousterhout, *The Virgin of the Chora. An image and its contents*, in: *The sacred image: East and West*, eds. L. Brubaker, R. Ousterhout, Urbana 1995, 91–109.

[63] View the representations of the Virgin in the apses of tree fourteenth-century churches in the territory of the Ohrid Archbishopric: the Virgin of the Hospital, Ohrid; St George in Rečica and the chapel dedicated to St Gregory the Theologian, in the church of Virgin Peribleptos, Ohrid, cf. C. Grozdanov, G. Subotić, *Crkva svetog Đorđa u Rečici kod Ohrida*, Zograf 12 (1981), fig. 4; Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo,* 138, draw. 36, fig. 122.

unusual arrangement of colours on her clothes. The blue colour of the dress extends over a half of the back side of the red maphorion, and, in the upper section, on the surface of the fabric between the neck and the waist, making it difficult to distinguish the boundaries of the two garments. Furthermore, it is observed that the blue colour on the maphorion extends with the same width and significantly lesser intensity on both sides of the dress, falling on the *suppedion*. One gets the impression that the described blue surfaces belong to the same entity. Accordingly, the image of the Virgin Mary in the apse must have originally been different. The figure of the Virgin certainly extended up to the top of the conch, as evidenced by the preserved remains of her original halo and two medallions with the sigla around the halo and the hands of Christ Emmanuel. Parts of dress from the original image of the Virgin Mary – a white handkerchief on the right side of the new halo and a part of the red maphorion with fringes below her arms and next to the wings of both archangels – resurfaced over the new fresco layer. The artists most probably painted the new scene in the secco technique, and that was the reason why the original layer resurfaced over time.[64] This also explains the vague colour transitions in the dress of the Virgin, where the blue colour of her robe in the original image prevails on a great part of the surface occupied by the red maphorion on the new layer. Accordingly, based on the fresco's present state of preservation, it may be concluded that the original concept of painted decoration in the conch of the apse included a monumental figure of the Virgin Orans, standing on a purple *suppedion*. The traces of the original maphorion show that it reached the half height of the bowing archangels' halos, which suggests two possibilities. First, it may be assumed that the adorant archangels were not foreseen in the original concept of the scene because the outstretched maphorion did not leave enough space in the conch of the apse for another two figures to be depicted. However, it is indeed possible that the archangels accompanied the Virgin in the original painting; in that case, their heads and the front part of the body must have covered a part of her maphorion. We may assume that the dimensions of the Virgin Mary's figure were the main reason why the original, iconographically rather common solution of the apse scene was given up. This concept resulted in a huge scene extending too high, whose proportions were in discord with the size relations among individual figures and scenes in the sanctuary. In order to mitigate this, the painter may have subsequently decided to place a half-length figure of Christ Emmanuel in the semi-dome of the apse, thereby shortening the space available for the new figure of the Virgin.

In some rare details of dress, this image departs from common depictions of the Virgin Mary in the sanctuary apse. The lower part of her dress is adorned with a rare motif of three vertical golden yellow stripes. They are placed in the middle and on the edges of her dress, extending from the waist to the bottom hem.[65] Although this is an element that does not belong to the usual set of motifs associated with depictions of the Virgin in the apse, the painters of Markov Manastir could have relied on earlier examples that show this interesting iconographic detail, such as the fresco showing the Virgin with Christ, Archbishop Danilo II and St Nicholas on the western facade of the church of the Virgin Hodegetria at the Patriarchate of Peć;[66] or the Virgin in the conch of the apse in Lesnovo.[67] The painter of Markov Manastir employed the same iconography in one of his earlier works – the depiction of the Virgin in the apse of the church of St George at Rečica near Ohrid.[68] The mentioned motif of the Virgin Mary's dress highlights the episcopal insignia known as the *potamoi* (ποταμοί, 'rivers').[69] In bishop's attire, this ornament symbolizes the blessing of God.[70] In the work of the Late Byzantine liturgist Symeon of Thessalonike, the symbolism of these 'rivers of blessing' is rooted in the words from the Gospel (Jn 7:38) "Whoever believes in me, as Scripture has said, rivers of living water will flow from within them."[71] In the context of the programmatic and iconographic concept of the sanctuary at Markov Manastir it is noteworthy that this extract from John's Gospel was read on the feast of Pentecost.[72] As we learn from the *typikon* of the Serbian Archbishop Nikodim (1319), the Homily of St. John Chrysostom which contains the interpretation of the "*river of the Water of Life*", was also read during the Matins of the same feast.[73] A detailed interpretation of the liturgical insignia in the dress of the Virgin Mary is offered by Vesna Milanović,[74] who rightly emphasizes the importance of pneumatological and Christological aspects, or the association between the symbolism of Christ's blood and the Holy Spirit.[75] There is yet another iconographic detail which deepens the Eucharistic mean-

[64] Cf. additionally painted portraits of two rulers in Gračanica, executed in the secco technique (ca. 1321), v. D. Vojvodić, *Doslikani vladarski portreti u Gračanici*, Niš i Vizantija 7 (2009) 251–265; Todić, *Gračanica*, pl. XXVII.

[65] N. P. Kondakov, *Ikonografiia͡ Bogomateri*, I, Sankt-Peterburg 1914, 19, 25, 32, 35, 64–67, 86–90, 170, 177, 191, figs. 5, 9–14, 46, 49, 59, 60, 63, 67, 68, 70, 94–95, 97–98, 100, 103, 107, pl. I, has already drawn attention to the images of the Mother of God which contain the motif of the vertical bands on her tunic and date from the period before the Iconoclasm.

[66] Milanović, *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu*, 144, 160, fig. 1.

[67] Gabelić, *Lesnovo*, 66, fig. 13.

[68] Grozdanov, Subotić, *Crkva svetog Đorđa u Rečici*, 74.

[69] Ornamental vertical bands (*clavi*) appeared already in secular tunics of late antiquity. According to abundant liturgical sources, since the twelfth century, these ornamental stripes (*potamoi*) were strictly associated with episcopal vestments. V. T. Papas, *Liturgische Gewänder*, in: RbK, V, Stuttgart 1993, 744; V. J. Djurić, *Les docteurs de l'Église*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*, I, Athens 1991, 133; Woodfin, *Embodied icon,* 15.

[70] On the origin and the meaning of the *potamoi* on episcopal *sticharia*, v. A. A. Dmitrievskiĭ, *Stavlennik*, Kiev 1904, 262, 288–289, 322–324; L. Mirković, *Pravoslavna liturgika* I, Beograd 1982³, 125.

[71] PG 155, col. 256C, 712C; St. Symeon of Thessalonika*, The liturgical commentaries*, ed. S. Hawkes-Teeples, Toronto 2011*,* 103, 173.

[72] Djurić, *Les docteurs de l'Eglise,* 133–135.

[73] PG 59, 283–288; *Tipik arhiepiskopa Nikodima,* II, ed. Đ. Trifunović, Beograd 2007, 165a, 165b; L. Mirković, *Heortologija*, Beograd 1961, 232–233.

[74] Milanović, *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu*, 157–160.

[75] In *Historia Ecclesiastica*, St Germanos interpreted the *potamoi* on the bishop's *sticharion* as the image of "the blood which flowed from the side of Christ", *St. Germanus of Constantinople on the Divine liturgy*, 66–67. According to Symeon, Archbishop of Thessalonike the *potamoi* signify the gifts of teaching of the Holy Spirit, as well as and also the streams of our Saviour's blood, PG 155, col. 256; St. Symeon of Thessalonika, *The liturgical commentaries,* 171.

ing of the image of the Virgin. The white handkerchief,[76] stuck at the waist on the right side of the Virgin's robe, may be interpreted as the *encheirion*, a towel carried at the waist by the clergy during the liturgy and used to wipe the hands.[77] During the further development, this ecclesiastical insignia took the form of the *epigonation*. It symbolizes the *lention* – a linen cloth wrapped around Christ's waist at the Last Supper when washing the disciples' feet. In the surviving written sources, the *encheirion* and *epigonation* are mentioned as episcopal insignia.[78] The symbolism and the function of the towel stuck at the Virgin's waist highlight the Mother of God's relationship with both the historical New Testament sacrifice and the liturgical, Eucharistic sacrifice.[79]

Through the language of iconography, the symbolism related to rituals performed by the clergy unites the images of Christ Emmanuel in the conch of the apse and Christ the archpriest in the lowest register.[80] The Eucharistic and ecclesiological symbolism of these peculiar details of the Virgin's dress, which highlights the idea of the Virgin as a symbol of the Church, also confirms that various elements in the sanctuary apse of Markov Manastir are mutually related within a common thematic framework.[81] The comparison between the Mother of God and the Church and the theme of receiving the blessing of Christ's archpriesthood was expressed through metaphors in hymnography and homiletic poetry dedicated to the Virgin Mary. For example, Epiphanius of Cyprus referred to Theotokos as "the priest and the altar at the same time, who offers to us Christ the bread of heaven for the redemption of sins."[82] The words of Patriarch Tarasios († 806), who called the Holy Virgin "the ministrant of the Archpriest", belong to the same liturgical context.[83] George of Nikomedeia used a poetical motif: "Temple of God, she enters the temple" to refer to Mary as a temple.[84] The sermons of John of Damascus and Andrew of Crete offer an interesting perspective for the analysis of the meaning of the figure of the Virgin in the apse of Markov Manastir. They describe Mary as a link between the priestly lineage of Israel and the priesthood of her Son.[85]

The meaning of the discussed iconographic themes in the sanctuary, which is rooted in the ecclesiological postulates and Eucharistic theology also, highlights the importance of the episcopal ministry. The iconographic content of the frescoes conveys the idea of bishops as the bearers of Chris's pontifical blessing.

Liturgical objects in the Great Entrance

The design, the way of handling and the place of the large ecclesiastical liturgical cloth carried by two concelebrants in the angelic procession of the Great Entrance on the south side of the sanctuary apse has been attracting the attention of researchers, raising numerous issues related to the iconographic and liturgical content of the scene (fig. 11).[86] The comparison with representations of

[76] On the motif of the handkerchief in the iconography of the Virgin, v. I. M. Djordjević, M. Marković, *On the dialogue relationship between the Virgin and Christ in eastern Christian Art. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Zograf 28 (2000–2001) 44–47. Various aspects of the handkerchief as an attribute of the Virgin have been also discussed by Milanović, *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu,* 160–161; A. Lidov, *The priesthood of the Virgin in Byzantine iconography*, XX Congrès international d'études byzantines, Pré-actes, III, Communications libres, Paris 2001, 427; idem, *Svi͡ashchenstvo Bogomateri v vizantiĭskoĭ ikonografii: Illi͡ustratsii͡a teksta ili obraz-paradigma*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Ide͡ia i obraz. Opyty izuchenii͡a vizantiĭskogo i drevnerusskogo iskusstva*, ed. Ė. S. Smirnova, Moskva 2009, 207–211.

[77] Ch. Walter, *Pictures of clergy in the Theodore psalter*, REB 31 (1973) 231–232, fig. 3; idem, *Art and ritual,* 21–22; Mirković, *Pravoslavna liturgika*, 129–130. The earliest representations of the *encheirion* appeared in the miniature paintings of the Menologion of Basil II (979–984), cf. N. Thierry, *Le costume épiscopal byzantin du IX^e au XIII^e siècle d'après les peintures dates (miniatures, fresques),* REB 24 (1966) 310–315. The liturgical use of a linen cloth is evidenced in a fresco from the church of Faras, Nubia (1003–1036) which shows a local bishop and the Virgin with the Child holding a white linen cloth in their hands. Another example from the same period can be found in the first basilica of San Clemente in Rome. This is an image of St. Clement as a celebrant with an *encheirion* in his hands, cf. Lidov, *Svi͡ashchenstvo Bogomateri,* 209, fig. 19–20. Cf. also L. Rodley, *Hallaç Manastir. A cave monastery in Byzantine Cappadocia,* JÖB 32 (1982–1983) fig. 8.

[78] T. Papas, *Studien zur Geschichte der Messgewander im byzantinischer Ritus,* Munich 1965, 131; Woodfin, *Embodied icon,* 17–18.

[79] Very few eleventh and twelfth century depictions of this white linen cloth in Eucharistic themes have come down to us. The most distinctive iconographic feature of the icon from Mount Sinai showing the Communion of the Apostles is the handkerchief in Christ's hands, while in the church of the Virgin Forbiotissa, Assinou, Cyprus, the handkerchief is laid on the Holy Table. The same white linen cloth is also depicted on the Holy Table in the Last Supper in the crypt of the monastery of Hosios Loukas in Phokis, cf. Lidov, *Svi͡ashchenstvo Bogomateri*, 210, figs. 21–23; A. Cutler, J.-M. Spieser, *Byzance médiéval 700–1204*, Paris 1996, 276, fig. 223. Cf. Milanović, *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu*, 161.

[80] These theological and liturgical meanings could also be expressed using condensed iconographic idioms, most commonly on liturgical objects. By placing a half-length figure of Christ the Great Archpriest on one side and a half-figure of Christ Emmanuel on the other side of two *rhipidia* from 1594, kept in the monastery of St John Prodromos near Serres, Byzantine artists established a connection between iconography and liturgical practice, cf. *National museum of history. Catalogue*, ed. R. Rousseva, Sofia, 2006, 127, no. 126.

[81] M. J. Milliner, *The Virgin of the Passion. Development, dissemination, and afterlife of a Byzantine icon type,* Princeton 2011 (unpublished PhD thesis), 115–129, explores the association of Mary and the Temple and the idea of Mary as a priest in several textual sources: Protoevangelium of James, the Gospel of Luke (2: 22–38) and the earliest Life of the Virgin. The author's observation also includes poetical motifs referring to Mary as a priest. For a discussion of the Eucharistic elements and priestly implications in the Byzantine iconography of the Mother of God, v. Lidov, *Svi͡ashchenstvo Bogomateri*, 195–218.

[82] PG 43, col. 497A.

[83] PG 98, col. 1500B.

[84] PG 97, 803.

[85] PG 96, 669A (John of Damascus, *Sermon one on the Nativity*); PG 97, 812B (Andrew of Crete: *Sermon one on the Nativity*). Cf. also. Milliner, *op. cit.,* 124–125.

[86] The identification of the large liturgical veil has been a matter of dispute. It is on the basis of the *Diataxis* of Demetrios Gemistos that Lazar Mirković put forward the hypothesis that two angel-deacons are holding the omophorion, v. L. Mirković, Ž. Tatić, *Markov manastir*, Beograd 1925, 31–34, figs. 34–37; L. Mirković, *Da li se freske Markova manastira mogu tumačiti žitijem sv. Vasilija Novoga,* Starinar 12 (1961) 281, figs. 71–75. According to the patriarchal *ordo* of the Great Church, written about 1380, the procession is led by a deacon bearing the *trikerion* and *omophorion* of the patriarch, v. PG 155, 236 A-B, 724, 728 A-B; Dmitrievskiĭ, *Opisanie liturgicheskih rukopiseĭ*, 310–311; Taft, *The Great Entrance,* 210–213; V. Larin, *The dikerion and trikerion of the Byzantine pontifical rite. Origins and significance*, OCP 74 (2008) 417–430. Ioannis Spatharakis later published the frescoes of the Great Entrance from Crete and brought to our attention a unique representation of a liturgical cloth which may have been more likely identified as an omophorion. This is an oblong, white piece of cloth adorned with black stripes at the bottom which hangs from the shoulder of a concelebrant angel-deacon in the Great Entrance in St Phanourios, Valsamonero, v. idem, *Representations of the Great Entrance in Crete*,

Fig. 11. Markov Manastir, angel-deacons with an aër

the *aër*, which frequently appear in the scenes showing the *Melismos* surrounded by officiating bishops and the Heavenly Liturgy,[87] clearly shows that the type of fabric

Fig. 12. Gračanica, Heavenly Liturgy, angel-deacon with an aër

depicted in those scenes is the same as that in our example.[88] Unlike the scene in Markov Manastir, in other examples of the ceremonial *aër*, the symbolism of passion inherent in the Great Entrance is emphasized by the dead body of Christ.[89] However, though the development of figural decoration on *aërs* can be traced back to the late thirteenth century, purely ornamental decoration or a plain-coloured background with a cross in the centre persisted until the end of the fifteenth century.[90] This is also confirmed by the pictorial practice. The large *aër* with the representation of Christ's dead body became a mandatory element of the iconography of the Heavenly Liturgy of the sixteenth century.[91]

Liturgical sources prescribe more than one way in which the *aër* is to be carried, depending on its size. The *Diataxis* of Philotheos Kokkinos describes a medium-sized *aër* that can be carried in two ways by a deacon in the procession of the Great Entrance. While preparing for the transfer of the Eucharistic gifts from the prothesis into the sanctuary, the priest puts the *aër* upon the deacon's left shoulder (τῷ ἀριστερῷ ὤμῳ τοῦ διακόνου). Further in the text it is indicated that the *aër* can also be laid across

---

301, fig. 11. The colour photograph of the fresco has been published in C. Ranoutsaki, *Die Kunst der Späten Palailogenzeit auf Kreta. Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden 2011, fig. 120. For this element of the bishop's attire, v. R. F. Taft, S. J., *Toward the origins of the small omophorion,* in: *Ecclesiam aedificans. A 70 éves Keresztes Szilárd püspök köszéntése*, ed. I. Ivancsó, Nyíregyháza 2002, 25–37; Woodfin, *Embodied icon*, 15–16. Cf. also *Omophorion*, in: *Byzantine antiquities. Works of art from the fourth to the fifteenth centuries of the Moscow Kremlin museums. Catalogue*, Moscow 2013, 466, cat. no. 102 (A. S. Petrov). An opposite interpretation has been offered by J. D. Stefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brussels 1936, 75, 189 –190, who has identified the painted decoration in the southern section of the apse as the *Epitaphios* Procession at the Holy Saturday Orthros. Although Taft, *The Great Entrance,* 206, n. 96 shares Stefanescu's opinion, he suggests that the frescoes might be a result of the confusion of rites: the Great Entrance and the *Epitaphios* Procession. C. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira,* Zograf 11 (1980) 83–85, leaves no doubt that the frescoes show the Great Entrance, though he doesn't make any further reference to the depicted liturgical textile. According to Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete,* 299, the angel-deacons carry the *aër* on their heads and, accordingly, the fresco is a depiction of the Great Entrance. Such a conclusion is further supported by the inclusion of the Eucharistic gifts in the scene. The same interpretation is offered by Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije u kupoli*, 392.

87 Boycheva, *L' aer dans la liturgie orthodoxe,* 175. Cf. H. Schilb, *Byzantine identity and its patrons. Embroidered aeres and epitaphioi of the Palaiologan and post-Byzantine periods*, Bloomington 2009 (unpublished PhD thesis) 20–55.

88 Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete*, 299 argues that the *aër* in Markov Manastir belongs to an older type of this liturgical veil, lacking figural decoration. Ranoutsaki, *Die Kunst,* 88.

89 Cf. the representations of the *aër* in the Virgin Peribleptos, Mistra; Vrontisi monastery, Crete, v. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete,* 299; Ranoutsaki, *Die Kunst,* 80–81; and in the church of St Nicholas at Ramaća, v. Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije u kupoli*, 394, 401. Symeon, Archbishop of Thessalonike informs us that in accord with the symbolism of Christ's shroud, the *aër* could very often bear the image of the dead Christ, v. PG 155, 288A, 728B; cf. St. Symeon of Thessalonika, *The liturgical commentaries,* 127. For further discussion on the subject, v. also Mirković, *Crkveni umetnički vez*, 13–14; idem, *Dve srpske plaštanice iz XIV stoleća u Hilandaru,* Glasnik Skopskog naučnog društva 11 (1932)116–117. Mirković has pointed out that these liturgical veils were carried in the pontifical Divine Liturgy since the fourteenth century.

90 E. g. the angel-deacon in the Great Entrance at Valsamonero (1431). The *aër* on his head is red with an ochre cross in the central section of the cloth, v. Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete,* 301, fig. 12; Ranoutsaki, *Die Kunst,* fig. 120.

91 Boycheva, *L' aer dans la liturgie orthodoxe,* 173–176; N. Gkioles, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο `Αγιο `Ορος*, Athens 2009, 15. Cf. Schilb, *Byzantine identity and its patrons,* 57; Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete,* 299.

Fig. 13. The church of the Virgin Hodegetria, Patriarchat of Peć, Heavenly Liturgy, angel-deacon with an aër

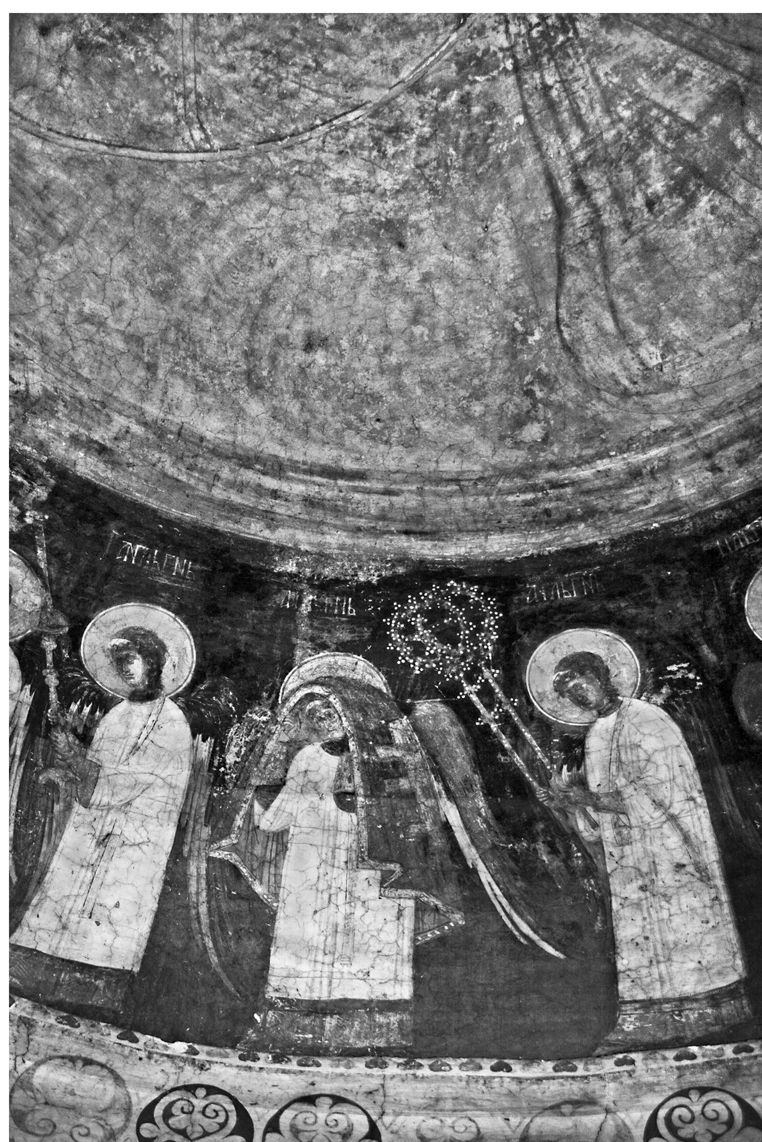


Fig. 14. Dečani, Heavenly Liturgy, angel-deacon with an aër

both shoulders: the priest takes the *aër* from "the deacon's shoulders" (ἀπὸ τῶν ὤμων τοῦ διακόνου) to cover with it the Eucharistic gifts on the Holy Table.[92] Additional information regarding the design and handling of these liturgical textiles is provided by depictions of the Heavenly Liturgy. In Gračanica (1321; fig. 12) the church of the Virgin Hodegeria at the Patriarchate of Peć (before 1337; fig. 13) and Dečani (before 1345; fig. 14) angel-deacons with the *aër* across their left shoulder are either greeting the procession of the Great Entrance or they are a part of it.[93] The *aërs* on the back of angel-deacons in the church of St Nicholas in the monastery of Great Lavra (Mount Athos, 1560) and the *katholikon* of Dochiariou (Mount Athos, 1568) actually lie across their shoulders.[94] Although they date from a later period, it is still possible that these frescoes reflect an older Athonite liturgical practice. A similar liturgical context may also be established for the preserved examples of Byzantine liturgical textiles, such as the Thessaloniki *Epitaphios* (ca. 1300).[95] The evidence that the *aër* could have been handled differently can be found in a fifteenth-century *euchologion* from the Great Lavra. According to it, the *aër* should hang from the forehead of the deacon to his back (ἀπὸ τοῦ μετώπου ἕως τῶν νώτων

[92] P. N. Trempelas, *Ἀι τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935, 10. Serbian *leitourgika* follow Greek sources. According to them, the priest lays the *aër* on the deacon's left shoulder (полагаеть на лѣвомь рамѣ дїаконоу), v. *Dečani No. 125*, fol. 25b.

[93] For the Heavenly Liturgy in Gračanica, v. A. L. Townsley, *Eucharistic doctrine and liturgy in late Byzantine painting*, Oriens christianus 58 (1974) 148–150, fig. 15; Todić, *Gračanica*, figs. 7–9; Ch. Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Άγια Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Thessalonikē 2008, 119. For the same scene in the church of the Virgin at the Patriarchate of Peć, v. G. Babić, *Liturgijske teme na freskama Bogorodičine crkve u Peći*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Beograd 1991, 378–382 figs. 1–3. For Dečani, v. M. Marković, *Program živopisa u kupoli*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, Beograd 1995, fig. 2. The iconography of scenes in all of the three churches is described by Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije u kupoli,* 386–388.

[94] G. Millet, *Monuments de l'Athos* I. *Les peintures,* Paris 1927, pls. 118. 2, 218. 2, 219. 3, 232. 2.

[95] Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios,* 503–520.

κρεμαμένου τοῦ ἀέρος).[96] This liturgical practice is confirmed by several examples in painting. The depiction of an angel-deacon in the procession of the Great Entrance in the church of St Phanourios in Valsamonero on Crete (1431; fig. 3) conforms to this scheme: the angel-deacon carries *ripidia* in his hands, while his head and shoulders are covered with a medium-sized red *aër* with an orange cross.[97] As far as the size of the *aër* is concerned, the first depiction of a large *aër* carried by an angel-deacon above his head most probably appeared in Dečani in the Heavenly Great Entrance (fig. 14).[98] In this, somewhat more casual way of handling the *aër*, the textile covers the head of the deacon falling over his shoulders.

The design of the aër and the way of carrying it are illustrated in great detail on a fourteenth-century *panagiarion* from the Monastery of Xeropotamou on Mount Athos.[99] Among the figures of concelebrant angels, who are placed in fields framed by arcades and are approaching Christ the Archpriest in front of the Holy Table in the procession of the Great Entrance, a frontally depicted figure of an angel-deacon with the *aër* stands out. The cloth spread out above his head wraps his shoulders and back, while he holds it at the edges.[100] Similarly to the hands of the angel-deacon in Markov Manastir, his hands do not touch his face but are slightly detached from the body. In addition to similarities between the fresco in the Mrnjavčevićs' foundation and the elements of the image on the Athonite *panagiarion*, it is also possible to establish iconographic parallels with examples from Serbian churches. A comparison with the depiction in Dečani (fig. 14) shows that the *aër* carried by the angel-deacon on the head actually has the same dimensions as the cover carried by two heavenly concelebrants in Markov Manastir (fig. 11). This choice in the foundation of the Mrnjavčevićs could be explained by the painter's reliance on a specific form of rite or iconographic templates known and available to him. A slightly later example from nearby Ohrid shows that we are dealing with a local iconographic peculiarity. In the procession of the Great Entrance in the Heavenly Liturgy in the church of Sts Constantine and Helen, two angel-deacons are carrying an *aër* without figural decoration in the same way as those in Markov Manastir (figs. 15 and 16).[101] Nevertheless, unlike the example from Ohrid, which shows a proper way to carry an *aër* of large dimensions, in Markov Manastir we find an unclear detail. A part of the main celebrant's hand is depicted on the outer side of the *aër*. Such a position is not possible, having in mind that the fabric is shown falling over the shoulders and back of both angels.

Fig. 15. Sts Constantine and Helen, Ohrid, angel-deacons with an aër, (photo: I. M. Djordjević)

Liturgical sources, accompanied by selected visual evidence, show that over time, the *aër* increased in size, due to which the way in which it was carried changed. Once it became larger, the *aër*, which had previously been laid upon one or both deacon's shoulders, had to be carried on the head, and in some cases, it even had to be carried by two (or more) deacons above their heads.[102] However, this does not preclude the possibility that several different *aërs* and covers were used simultaneously. In the Heavenly Great Entrance in Dečani, one can see angel-deacons who carry *aërs* on the left shoulder, but also above their heads. The comprehensive and detailed depiction of several stages of the Great Entrance in the sanctuary of Markov Manastir confirms this liturgical practice. Bearing in mind that the final stage of the prothesis rite and the anticipation of the Great Entrance are shown in the prothesis of the *katholikon*, the cloth with non-figural decoration that covers the shoulders St Stephen the Protodeacon, who waves the censer over the body of the deceased Lord lying on the Holy Table, can be identified as an *aër*.[103] Along with angel-deacons, the participants in the procession of the Great Entrance also include holy deacons – most probably St Lawrence and St Romanos the Melode, depicted in the niche of the diaconicon (fig. 17).[104] In addition to usual attributes (cross, *artophorion*,

---

96 Dmitrievskiĭ, *Opisanie liturgicheskih rukopiseĭ*, 610. For an English translation, v. D. E. Conomos, *Byzantine trisagia and cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries. A study of late Byzantine liturgical chant,* Thessaloniki 1974, 36.

97 Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete,* 301, fig. 12. The colour photograph of the fresco has been published in Ranoutsaki, *Die Kunst,* fig. 120. The *kalymmata* that cover the patens on the heads of angel-deacons in the procession of the Great Entrance in the church of the Virgin Peribleptos at Mistra look the same, v. Spatharakis, *op. cit*. fig. 16.

98 Marković, *op. cit.* The position of the angel-deacon in the Heavenly Great Entrance in the *katholikon* of Hilandar (ca. 1321, retouched in 1803/1804) is such that it is impossible to determine whether he holds a holy vessel or grips the *aër* with his hands, v. W. T. Hostetter, *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*, Tuskegee 1999 (CD–ROM). V. also M. Marković, *The original paintings of the monastery's main church*, in: *Hilandar monastery*, ed. G. Subotić, Belgrade 1998, 221–242. Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios,* 515, interprets this example as a transitional form from the medium-sized *aër* carried together with the holy vessels towards the expansive Great Aër.

99 Kalavrezou, *Byzantine icons in steatite,* I, 204–205, II, pl. 64, no. 131; *Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους*, 324–325, no. 9. 5. Cf. B. Miljković, *Srpski panagijar iz Vatopeda*, Zograf 49 (2012) 358–359. On the uses of the *panagiarion*, v. I. Drpić, *Notes on Byzantine panagiaria*, Zograf 35 (2011) 51–62.

100 Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios,* 516–517.

101 Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu* (drawing of the frescoes D. Todorović, 3B).

102 Taft, *The Great Entrance*, 210, n. 109. Cf. Schilb, *Byzantine identity and its patrons,* 58.

103 Trempelas, *op. cit.,* 9; M. Tomić Djurić, *To picture and to perform: the image of the Eucharistic liturgy at Markov Manastir* (I), Zograf 38 (2014) 124–125, fig. 1. Cf. Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios,* 506–508.

104 Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, 85. Due to iconographical similarities, the possibility that the first deacon is St Euplos should not be rejected. This saint is also depicted with longer hair combed behind the ears, where strands become slightly thicker and

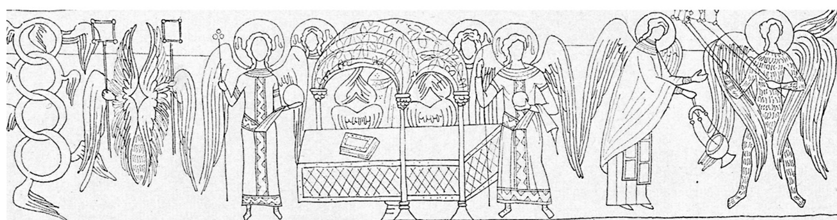


Fig. 16. Sts Constantine and Helen, Ohrid, Heavenly Liturgy, (drawing: D. Todorović)

Fig. 17. Markov Manastir, diaconicon, holy deacons – most probably St Lawrence and St Romanos the Melodist

censer) held in their hands, both holy deacons have an *aër* on their left shoulder.[105] It is depicted as a narrow piece of red textile with gold-embroidered floral ornaments rendered in the fresco technique, just like in the *aër* shown on the shoulder of St Stephen the Archdeacon.

Based on the mentioned facts, it can be concluded that a large *aër* in Markov Manastir was painted respecting the ceremonial actions of the Patriarchal Eucharistic Liturgy. As opposed to the *Diataxis* of Philotheos Kokkinos and several other *diataxeis* related to the presbyteral liturgy, according to which the main celebrant alone takes the *aër* from the deacon's shoulder to cover the Eucharistic gifts with it, the corresponding rubric in the patriarchal and archieratical liturgical *Diataxis* of Dimitrios Gemistos (ca. 1380) unambiguously refers to the large size of this liturgical cloth. It stipulates that all concelebrants, archpriests, priests and deacons shall take part in holding the *aër*, singing the troparion Noble Joseph, while the patriarch places chalices and patens on the Holy Table.[106]

***

Nevertheless, what makes it complicated to reach the final conclusion is the place given to the *aër* in the ceremonial procession of angels. The rules of the pontifical liturgy require that the deacons who carry the large *aër* with the image of Christ in the tomb on their heads be located at the very rear of the procession because the paten and the chalice are covered with it only after they are laid upon the Holy Table.[107] However, this rule was not always respected in the depictions of the Heavenly Liturgy and the celebrant angles who carried the large *aër* could occupy various places in the procession.[108] It seems that an older iconographic tradition of the Great Entrance has a more important role in understanding the place of the large cover in the scene in Markov Manastir. An analysis of the complex type of the Heavenly Liturgy in the dome reveals certain regularities in the layout and order of the solemn procession, which artists generally followed.

The group greeted by an angel-deacon with a censer, in front of the heavenly altar, is almost always headed by an angel waving *ripidia*, followed by those carrying *aërs* and the heavenly concelebrants with the Eucharistic gifts. The depictions of the strictly hierarchically ordered procession with the holy gifts in Gračanica (fig. 12) and the church of the Virgin at the Patriarchate of Peć (fig. 13) conform to this scheme.[109] *Aërs* vary in size and shape. The fabric is most commonly red, often adorned with a cross; it may cover the shoulder and the arm of the angel-deacon in several ways (Gračanica, Peć), but it may also be placed upon the head and held with the hands (Dečani). Based on the presented evidence it may be concluded that the layout of the heavenly part of the Great Entrance in Markov Manastir followed well-known iconographic schemes. Similarly to somewhat earlier examples from the same century, the heavenly concelebrant with the paten on his head is shown behind the angels with *ripidia*, a candle and the *aër*.[110] Examples that are consider-

wavy. V. Lesnovo (cf. Gabelić, *Lesnovo*, fig. 17); Zaum (cf. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo,* 110), Nova Pavlica (cf. T. Starodubcev, *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, II, *Katalog,* Beograd 2007(unpublished PhD thesis) 36.

105 Cf. Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios,* 511.

106 Dmitrievskiĭ, *Opisanie liturgicheskih rukopiseĭ*, 310; Taft, *The Great Entrance,* 244, n. 122.

107 Taft, *op. cit.,* 210–213.

108 The angels carrying the *aër* with the image of dead Chist in Ramaća are in the middle of the procession, cf. Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije u kupoli,* 403; the author draws attention to the fact that this church, founded by a nobleman, was decorated by a group of local painters. Accordingly they may have not been familiar either with the artistic trends in the capital or with the solemn processions of the pontifical Divine Liturgy. In the aforementioned example, i.e. the church of Sts Constantine and Helena in Ohrid, the angels carrying the *aër* are depicted twice, in the middle and at the end of the procession, cf. Subotić, *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu* (drawing of the fresco D. Todorović, 3Б, 4).

109 Starodubcev, *Predstava Nebeske liturgije u kupoli,* 386–387.

110 In sixteenth-century depictions of the Heavenly Liturgy, when it became common to place a large *aër* with an image of the deceased Christ at the end of the procession, the shoulders of the angel-deacons with candles or *ripidia* who headed the procession with the Eucharistic gifts were wrapped with a small *aër* adorned with the image of Christ in the grave. Such examples can be seen in the Athonite frescoes from the *katholikon* of Dochiariou and the church of St Nicholas in the monastery of Great Lavra, v. Millet, *Monuments de l'Athos* I, pls. 118. 2, 218. 2, 219. 3, 232. 2. V. also the Great Entrance in the church of St Archangel Michael on Rhodes (sixteenth c.), M. Acheimastou-Potamianou, *Στο Θάρη της Ρόδου: Ο νάος και οι τοιχο-*

ably distant in space and time from those discussed in this paper prove that we are dealing with a generally accepted model. The scene in Markov Manastir finds its important analogy in the procession of the Great Entrance in the monastery of Vrondissi on Crete (1420–1430), which extends along the southern and northern sides of the vault above the bema. Three celebrant angels on the south side are carrying a large *aër* adorned with the dead body of Christ, proceeding towards the east, behind the angel-deacon who is carrying candles.[111] In the Heavenly Great Entrance in the apse of the narthex dedicated to St Phanourios in Valsamonero on Crete (fig. 3), Christ, shown as a priest in front of the altar, is approached first by two angel-deacons with candlesticks, then by an angel-deacon with a white cloth across the left shoulder (most probably an *omophorion*) and *ripidia* in his hands, followed by another angel-deacon with a red *aër* on his head, who also holds *ripidia*.[112] The *aër* is one of the objects that accompanied the Eucharistic gifts in the Great Entrance.

Due to the need to adjust the iconographic pattern of the Heavenly liturgy to the space and the thematic framework of the lowest register in the sanctuary, the painters of Markov Manastir had to make certain departures from the model. These may be observed in the composition of the first group of heavenly concelebrants approaching Christ the Archpriest. The purpose of placing the angel-deacon with *ripidia* in the second plane was undoubtedly to emphasize the two figures holding a large *aër* above their heads. Bearing in mind that in the Late Byzantine period painting did not seek to illustrate ritual but to highlight its significance, we may assume that the intention behind depicting the large *aër* – which was regularly used in the pontifical liturgy since the fourteenth century,[113] in such a prominent place in the sanctuary apse was to duly emphasize its importance.

***

The chalice in the hands of an angel-priest[114] stands out by its size, shape, lavish decoration and the absence of a cover (figs. 18).[115] A liturgical vessel of such a design

Fig. 18. Markov Manastir, angel-priest with chalice

was not uncommon among the objects that escorted the Holy Gifts in the iconography of the Heavenly Liturgy.[116] It is carried by celebrant angels in major examples from the fourteenth century: *panagiarion* from the Monastery of Xeropotamou on Mount Athos,[117] frescoes from the Patriarchate of Peć,[118] Dečani[119] and Ravanica.[120] The low base and two stems of the liturgical vessel closely correspond in shape to the *krater*, the vessel used for mixing water and wine.[121] What prompts the attention is

γραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ, Athens 2006, 130–131, figs. 34a, 35a.

111 Spatharakis, *Representations of the Great Entrance in Crete*, 296, figs. 3–4; Ranoutsaki, *Die Kunst*, 80–85, figs. 23, 24.

112 Spatharakis, *op. cit.*, 301, fig. 12. The colour photograph of the fresco has been published in Ranoutsaki, *Die Kunst*, fig. 120.

113 Mirković, *Dve srpske plaštanice*, 116–117.

114 The rule that only a priest is permitted to carry the chalice was defined in the Philotheos' *Diataxis*, v. Trempelas, *Άι τρεῖς λειτουργίαι*, 9.

115 A chalice of a similar shape and size can be found in the scene of the Communion of the Apostles, e. g. Staro Nagoričino, St. Nikita near Skoplje. M. Lee Coulson, *Old wine in new pitchers. Some thoughts on depictions of the chalice in the Communion of the apostles*, in: *ΛΑΜΠΗΔΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, ed. M. Aspra-Varvadakē, I , Athens 2003, 149, 151–153, has suggested that this type of vessel can be identified as a *stamnos*, a wine container. For the shape, decoration, material and function of the chalice in Byzantine rite, v. B. Pitarakis, *La vaiselle eucharistique dans les Églises d'Orient*, in: *Pratique de l'eucharistie dans l'églises d'Orient et d'Occident*, I, 318–324.

116 Taft, *The Great Entrance*, 206–213.

117 Kalavrezou, *Byzantine icons in steatite*, II, pl. 64 (no. 131); Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios*, fig. 14.

118 Babić, *Liturgijske teme*, 378–382, figs. 1–3.

119 M. Čanak-Medić, B. Todić, *Manastir Dečani*, Beograd 2005, fig. 259.

120 Đurić, *Ravanički živopis i liturgija*, 66–67; B. Živković, *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990, 8–9.

121 On the iconograpgy of *krater*-like vessels in the Late Byzantine monumental paintings, v. Coulson, *Old wine in new pitchers*, 145–156. Few liturgical vessels from the Late Byzantine period have been preserved in monastery treasuries, v. A. Ballian, *Liturgical implements*, in: *Byzantium. Faith and power (1261–1557)*, ed. H. C. Evans, New York 2004, 118. For the design of the *krater* in the Middle Byzantine period, v. an example from Novgorod (twelfth century), v. *The glory of*

the content of the cup: three triangular particles of consecrated bread.[122] It is observed that the particles are covered with semicircular lines in a very light shade of grey and red. We assume that they were meant to suggest that the cup was filled with the liquid consisting of water and wine (figs. 18 and 19).[123] The uncovered chalice was most probably intended to suggest another important issue of the liturgical Eucharistic practice: the *zeon* rite.[124] According to the *Diataxis* of Philotheos Kokkinos, hot water infused with the Holy Spirit was added into the chalice during the prothesis rite and before the communion.[125] The mixing of water and wine symbolizes the blood and water that flowed from Christ's wound and it demonstrates the Orthodox Church's doctrine of the incorruptibility of Christ's body.[126] In this context it is very important to draw attention to an eleventh-century liturgical source which describes the rite in which water is mixed with wine before Communion (the *zeon* rite) according to the rules of the Great Church.[127] Namely, in the manuscript *Protheoria 36*, it is explained that before the elevation of the Lamb, a small amount of warm water is poured into *kraters* (κρατῆρες) or chalices (ποτήρια) placed on the Holy Table.[128]

It seems that the scene in Markov Manastir was largely influenced by the interpretation of Nicholas Kabasilas, who stressed the ecclesiological and pneumatological symbolism of the *zeon* rite. The famous fourteenth-century Byzantine liturgist interpreted the practice of pouring hot water into the chalice as the Eucharistic Descent of the Holy Spirit.[129]

Three triangular particles cannot find an appropriate visual analogy. Along with them, several tiny particles of different shapes can be observed in the left half of the liturgical vessel (fig. 18). Only two examples can be taken into consideration. The first example is a fragment of the complex liturgical composition depicted in the sanctuary of the aforementioned church of the Holy Trinity at Agia Trias, Crete; a few particles of bread can be seen in the chalice standing on the altar to the right of the paten (fig. 20).[130] A closer analogy in terms of iconography can be found in the Heavenly Liturgy in the church of the Virgin Hodegetria at the Patriarchate of Peć. A partially covered chalice in the hands of the angel-deacon, who aproaches the western Holy Table in the angelic procession, contains four particles (fig. 13). The largest among them has a regular, round shape, while the remaining three are smaller and different in shape.

The uncovered chalice in the hands of an angel-priest in Markov Manastir, with particles covered by visible traces of wine and water, along with the *zeon* rite, were probably meant to draw attention to those parts of the Eucharistic rite which were directly related to it. The Lamb is broken in four pieces (IC, XC, NI, KA), which are placed onto the paten to form a cross. The symbolic unification of the sacrament of Christ's body and blood is performed by the priest who puts the IC particle into the chalice. After pouring warm water into the chalice (the *zeon* rite), celebrants take the Communion with the Holy Blood and the Holy Body (the crumbled XC particle).[131] After the Communion of celebrants in the sanctuary, and before the Communion of the faithful, NI and KA particles are also put in the chalice. Along with them, all particles consecrated during the prothesis rite are removed from the paten and placed in the chalice, where they are united with the Lord's body.[132] Hence, the chalice used in the Communion of Faithful contains three pieces of the Lamb and the particles consecrated during the prothesis rite. This custom was commented by Symeon of Thessalonike,[133] and instructions can also be found in Serbian fourteenth-century *leitourgika*.[134] While highlighting that the faithful receive Communion only from the pieces of the Lamb, the Orthodox Church interprets the joining together of the particles consecrated during the prothesis rite and the Body of Christ as an act of receiving the divine blessing from Christ.[135] However, the major problem to this hypothesis is the omission of the *kalymma* and a spoon, which are also mentioned in the *leitourgikon*.

Another possible interpretation for the rare motif from Markov Manastir remains in the sphere of speculation and can not be proven. Nevertheless, it is based on a contextual analysis of the painted decoration of the sanctuary apse. By their shape and number, the three equilateral triangles suggest the Holy Trinity.[136] This impression is further supported by the vertical contextual relationship between the scenes, i.e. by the fact that the trinitarian symbol in the form of a dove is also particularly highlighted in the scene of the Descent of the Holy Spirit upon

---

Byzantium. Art and culture of the middle Byzantine era A. D. 843–1261, eds. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997, 293, cat. no. 197. For the hypothesis that the angel-priest holds a *hydria*, a water container, in his hands, v. Betancourt, *The Thessaloniki epitaphios,* 511.

[122] The unique representation of a triangular particle symbolising the Virgin placed on the paten to the left of the *Amnos* can be found in the church of Holy Trinity, Agia Trias, Rethymno, Crete, cf. Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, I, 14, pl. 1b, n. 14.

[123] The old photo from the collection of the National Museum in Belgrade (Inv. No. 1629B) shows that there were more lines in the chalice. I owe my gratitute to my colleague Dubravka Preradović who willingly provided me with the photo and allowed me permission to publish it.

[124] On the *henosis* and the *zeon* in the Byzantine liturgical sources, v. R. Taft, *Water into wine. The twice-mixed chalice in the Byzantine Eucharist*, Le Museon 100 (1987) 323–342.

[125] Trempelas, *Ἁι τρεῖς λειτουργίαι,* 3. 13. On the rules pertaining to pouring warm water into the chalice before Communion in Serbian *leitourgika*, v. Dečani No. 123, fol. 71 a-b; Dečani No. 125, fol. 28b, 39a; Dečani No. 126, fol. 122b, 123a.

[126] Cf. St. Symeon of Thessalonika, *The liturgical commentaries*, 205–206.

[127] Bornert, *Les commentaires,* 199–200; Taft, *Water into wine,* 339–340.

[128] PG 140, col. 464.

[129] PG 150, 452B; Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine liturgie*, 206–210.

[130] Spatharakis, *Byzantine wall paintings of Crete*, I, 15, 1b.

[131] Similarly, several pieces of the XC particle in the Communion of the Apostles with the Holy Bread in the central register of the sanctuary apse in Markov Manastir are depicted as triangles.

[132] Dečani No. 125, fol. 38 b–42a.

[133] PG 155, 284–285; St. Symeon of Thessalonika, *The liturgical commentaries,* 223–231.

[134] V. liturgical manuscript *Ćorović 7* (University Library in Belgrade), published in: Jevtić, *Božanstvena liturgija,* I, 490, n. 49.

[135] PG 155, 284–285; St. Symeon of Thessalonika, *The Liturgical Commentaries*, 229.

[136] In this context, it is noteworthy that Symeon of Thessalonike, in one of his commentaries, interpreted the composition of the bread from which the Lamb is cut as a symbol of the Holy Trinity, cf. PG 155, 265; cf. St. Symeon of Thessalonika, *The liturgical commentaries,* 189.

the Apostles (discussed in the previous section of the paper), depicted on the south side of the sanctuary's vault, above the procession of angels in the Great Entrance. In this context, it is interesting to point out another liturgical and theological connection between the *zeon* rite and the feast of the Descent of the Holy Spirit upon the Apostles; according to Serbian fourteenth and fifteenth-century *leitourgika*, the priest performs the *troparion* from the Canon at Pentecost (Odes 3, 4), which is attributed to St John of Damascus, while the deacon is pouring warm water into the Holy Chalice.[137]

The Officiating Bishops in the diaconicon

The last segment of the liturgical and Eucharistic ensemble is placed in the diaconicon. The participants in the liturgical service of bishops, the texts on their scrolls, as well as their liturgical order were identified and interpreted by Cvetan Grozdanov (fig. 21). The texts on the scrolls were selected with the intention to highlight the most important sections of the Divine Liturgy according to John Chrysostom and thereby supplement the scene in the sanctuary with textual content.

The first in the line is St Gregory of Nyssa whose scroll is inscribed with the prayer uttered by the priest during the Cherubic Hymn: никто же ѥс достоинь свеꙁавьшиꙓ се пльтьскїими поꙓотми (No one bound by worldly desires and pleasures is worthy to approach).[138] It marks the beginning of the Liturgy of the Faithful, which also includes the Great Entrance. Although the prayer of the Cherubic Hymn is very common in depictions of the liturgical service and is in many examples inscribed on the scroll St Basil the Great, no case has been recorded where it is associated with the image of St Gregory.[139] Such a solution in Markov Manastir was certainly determined by the central thematic unit in the sanctuary – the Great Entrance, in which the most important bishops of the church were depicted. The next bishop in the line is St Spyridon, сп(...)рн(...). He is holding a scroll with the text of the payer of the catechumens г(оспод)и б(ож)е нашь иже на вы̑сокыиꙓ живьи и на см҃ѣрена приꙁиаѥ (O Lord our God, who dwells on high and regards the humble of heart),[140] which is uttered after the prothesis rite and before the Great Entrance. Numerous examples show that the text of this prayer was not associated with bishops according to a specific rule. [141] The last two bishops were painted on the wall that separates the diaconicon and the naos. St Clement, ΚΛΗΜΗϹ, has a scroll with the text of the Prayer behind the Ambo, uttered by the priest after the communion, at the end of the liturgy of the faithful б(лаго)сл(о)ви бл(а)г(о)весещеѥ г(оспод)и. . . (Lord, bless those who praise You…).[142] Although the title next to the figure of this saint does not contain the corresponding topographical reference, his features confirm that this is the holy Bishop of Ohrid.[143] The procession of bishops ends with the image of St Blasios, о агиос в҃лас(. .), and the text of the prayer inscribed on his scroll – "fulfilment of the law" marks the end of the liturgy, ис(..)ьниѥ (..) ꙁакона (..) п(ро)рокь.[144] The text of this prayer was very rarely inscribed and there are only two more known examples in temporally and geographically distant monuments – Arilje (1295/1296)[145] and the Church of the Holy Cross in Valsamonero on Crete (fifteenth century).[146]

The patron of the town and the Archbishopric of Ohrid – St Clement († 916), found his place among the most respected holy fathers of the church.[147] As exemplified by numerous painted portraits, in the fourteenth century, the veneration of this saint was widespread even beyond the boundaries of his diocese – in old Rascia, Kosovo and Metohija, northern Macedonia.[148] In his analysis of St Clement's portraits in the broader context of fourteenth-century painting, Dragan Vojvodić has stressed the special programmatic role of the depiction of St Clement in the Liturgical Service of Bishops in Markov Manastir.[149] Such a choice could have been the result of a desire of the *ktetor* or an adviser from ecclesiastical circles. The relations that King Marko maintained with the centre of the Ohrid Archbishopric should not be neglected: he commissioned a group of painters from Ohrid to paint his endowment.[150] In any case, this solution could be analyzed in the context of King Marko's state ideology: in accordance with the geopolitical circumstances and eth-

137 V. liturgical manuscript *Ćorović 7* (University Library in Belgrade), published in: Jevtić, *Božanstvena liturgija,* I, 489, n. 44. Cf. Goar, *Εὐχολόγιον*, 62. On the introduction of this *troparion* from the Canon at Pentecost, (Odes 3, 4), v. Trempelas, *Ἀι τρεῖς λειτουργίαι,* 137–138.

138 Cf. Brightmann, *Liturgies Eastern and Western*, 318. 4; G. Babić, Ch. Walter, *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, REB 34 (1976) 271 (12); Mirković, *Pravoslavna liturgika* II, 82; for the inscription v. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, 84.

139 For the frequency of the text from this prayer and its place in Byzantine and Serbian churches (eleventh–fifteenth centuries) v. Babić, Walter, *The inscriptions,* 273–278; Kōnstantinidē, *Ο Μελισμός*, 223–224; Andreev, *Nadpisi,* 57–58. Andreev, *Addenda et corrigenda,* 35–42.

140 Cf. Brightmann, *op. cit.,* 315. 12; Babić, Walter, *The inscriptions*, 271(8); Mirković, *Pravoslavna liturgika* II, 79; for the text on the scroll, v. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira,* 84.

141 Cf. Babić, Walter, *The inscriptions*, 273–278; Kōnstantinidē, *op. cit.,* 222.

142 Brightmann, *op. cit.,* 397. 29; Babić, Walter, *The inscriptions*, 271(28), 273–278; Mirković, *Pravoslavna liturgika* II, 122. Cf. Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, 85; Kōnstantinidē, *O op. cit.,* 227; Andreev, *Nadpisi,* 71–75.

143 D. Vojvodić, *Predstave sv. Klimenta Ohridskog u zidnom slikarstvu srednjovekovne Srbije*, in: *Vizantijski svet na Balkanu*, I, eds. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 155.

144 Brightmann, *op. cit.,* 344. 22; Mirković, *Pravoslavna liturgika* II, 122–123.

145 D. Vojvodić, *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005, 138, n. 1018.

146 Kōnstantinidē, *op. cit.,* 227–228.

147 On the inclusion of the less-familiar bishops among the concelebrating Church fathers see Kōnstantinidē, *op. cit.,* 140–141; S. Gerstel, *Beholding the sacred mysteries: programs of the Byzantine sanctuary*, Seattle–London 1999, 24–25.

148 For the development of the iconography of St Clement of Ohrid v. C. Grozdanov, *Pojava i prodor portreta Klimenta Ohridskog u srednjovekovnoj umetnosti*, ZLU 3 (1967) 47–69; idem, *O portretima Klimenta Ohridskog u ohridskom živopisu XIV veka*, ZLU 4 (1968) 101–117. V. especially Vojvodić, *Predstave sv. Klimenta Ohridskog,* 145–167; the author presents the examples which led him to the conclusion that the earliest Serbian portraits of St Clement of Ohrid have survived on the territory of old Rascia and Metohija.

149 The holy bishop from Ohrid was painted in such a prominent place in only one more Serbian church – Staro Nagoričino. Another example can be found in the neighbouring region, in the church of St. Athanasios in Kastoria (1384/85), cf. Vojvodić, *Predstave sv. Klimenta Ohridskog,* 160–161; Kōnstantinidē, *op. cit.,* 141, fig. 239.

150 C. Grozdanov, *Ohrid i Ohridskata arhiepiskopija vo XIV vek*, Istorija, 10/1 (1980) 174–181.

nic structure of the population, both the cults of Serbian saints and those originating from Byzantine territories were nurtured.[151] Accordingly the text of the Prayer behind the Ambo, which prays for the inheritance of God, the fullness of the Church and peace to priests, the ruler and the people, could reflect the expected intercession of this highly revered local saint, St Clement of Ohrid.[152]

***

In her analysis of the body of Byzantine and Serbian monuments from the Komnene and Palaiologan periods, Chara Konstantinidi has distinguished several systems according to which liturgical texts on the scrolls carried by bishops were arranged. Through these texts, the Eucharist was presented in two ways: either as a series of successive liturgical moments or as individual units.[153] As it has been previously mentioned, the complex and rather detailed composition in the sanctuary of Markov Manastir was designed so as to unite and chronologically link several Eucharistic-liturgical themes; from the offering of the Holy Gifts, through the Great Entrance, to the final part of the Holy Liturgy and dismissal prayers.[154] The actual performance of the archieratical liturgy is multiply reflected in the fresco. Along with the central figure of Christ the Archpriest and the earthly procession of the Great Entrance shaped as the hierarchical concelebration, other features of the archieratical form are also present. The reminiscences of the ceremonial washing of hands by the bishop after the Great Entrance are contained in the ewer with water and a basin in the hands of angel-deacon, while the size and the way in which the aër is carried correspond to the description of the large aër in the *archieratikon* of Dimitrios Gemistos.

[151] Cf. V. J. Đurić, *Markov manastir – Ohrid,* Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 8 (1972) 157.

[152] Cf. Brightmann, *op. cit.,* 397. 29; Mirković, *Pravoslavna liturgika* II, 122.

[153] Kōnstantinidē, *op. cit.,* 147–158.

[154] Grozdanov, *Iz ikonografije Markovog manastira*, 85.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Στο Θάρη της Ρόδου: Ο νάος και οι τοιχογραφίες της Μονής του Ταξιάρχη Μιχαήλ*, Athens 2006 [Acheimastou-Potamianou M., *Sto Tharē tēs Rodou: Ho naos kai hoi toichographies tēs Monēs tou Taxiarhē Michaēl,* Athens 2006].

Andreev, Kh., *Addenda et corrigenda kŭm prouchavaniia͡ta na tri kirilski nadpisa ot Dragalevskiia͡ manastir "Sv. Bogorodica Vitoshka" i Poganovskiia͡ manastir "Sv. Ĭovan Bogoslov",* Palaeobulgarica/Starobŭlgaristika 37 (2013) 32–33.

Andreev, Kh., *Nadpisi s liturgien proizkhod ot oltarnoto prostranstvo na ts͡ŭrkvata „Sv. Pet"r" pri s. Berende*, Palaeobulgarica/Starobŭlgaristika, 39 (2015) 51–75.

Aspra-Vardavakē M., Emmanouēl M., *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά,* Athens 2005 (Aspra-Vardavakē M., Emmanouēl M., *He Monē tēs Pantanassas ston Mystra*, Athens 2005).

Babić B., *Fresko-živopis slikara Onufrija na zidovima crkava prilepskog kraja*, ZLUMS 16 (1980) 271–272.

Babić G., *Les discussion christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e^ siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos,* Frühmittelalterliche Studien 2 (1968) 368–386.

Babić G., *Epiteti Bogorodice koju dete grli*, Zbornik za likovne umetnosti Matice srpske 21 (1985) 261–174.

Babić G., *Liturgijske teme na freskama Bogorodičine crkve u Peći,* in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Beograd 1991, 378–382.

Babić G., Walter, Ch., *The inscriptions upon liturgical rolls in Byzantine apse decoration*, REB 34 (1976) 269–280.

Ballian A., *Liturgical implements*, in: *Byzantium: faith and power (1261–1557),* ed. H. C. Evans, New York 2004, 118.

Berger M., *Le peintures de l'abside de S. Stefano à Soleto: Une illustration de l'anaphore en Terre de Otrante à la fin du XIV^e^ siècle*, Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Age, Temps Modernes, 94/1 (1982) 124–134.

Betancourt, R., *The Thessaloniki epitaphios: notes on use and context*, Greek, Roman and Byzantine Studies 55 (2015) 489–535.

Bissinger M., *Kreta. Byzantinische Wandmalerei*, Munich 1995.

Bizau I., *L' autel eucharistique dans la mystique sacramentelle et liturgique de Saint Nicolas Cabasilas*, in: *L' espace liturgique: ses éléments constitutifs et leur sens*, ed. C. Braga, Roma 2006, 71–76.

Bornert R., *Les commentaires byzantins de la Divine Liturgie du VIIe au XVe siecle*, Paris 1966.

Boycheva V. J., *L' aer dans la liturgie orthodoxe et son iconographie du XIIIe siècle jusque dans l'art post-byzantin,* CA 51 (2003) 169–194.

Brightman F. E., *Liturgies, eastern and western*, I, *Eastern liturgies*, Oxford 1896 (reprinted 1965).

Byzantine antiquities. Works of art from the fourth to the fifteenth centuries of the Moscow Kremlin Museums. Catalogue, Moscow 2013, 466.

Chatzēdakēs M., *Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη*, Krētika Chronika 6 (1952) 72–75 [Chatzēdakēs M., *Toichographies stēn Krētē*, Krētika Chronika 6 (1952) 72–75].

Chatzidakis M., *Mystras. The medieval city and the castle*, Athens 1985.

Conomos, D. E., *Byzantine trisagia and cheroubika of the fourteenth and fifteenth centuries. A study of late Byzantine liturgical chant*, Thessaloniki 1974.

Coulson M. Lee, *Old wine in new pitchers. Some thoughts on depictions of the chalice in the Communion of the Apostles*, in: *ΛΑΜΠΗΔΩΝ. Αφιέρωμα στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, ed. M. Aspra-Varvadakē, I, Athens 2003, 149–153 (Lee Coulson, M., *Old wine in new pitchers. Some thoughts on depictions of the chalice in the Communion of the Apostles*, in: *Lampēdōn: Aphierōma stē mnēmē tēs Doulas Mourikē,* ed. M. Aspra-Varvadakē, I, Athens 2003, 149–153).

Cvetkovski S., *Liturgiska služba na Grigorie od Nisa pred Hristos jerej od crkvata vo Psača*, Zbornik muzeja na Makedonija, srednovekovna umetnost 3 (Skopje 2001) 95-106.

Cvetkovski S., *Crkva Svete Bogorodice u selu Modrištu*, Zograf 35 (2011) 199–203.

Cutler A., Spieser J.-M., *Byzance médiéval 700–1204*, Paris 1996, 276.

Čanak-Medić M., Todić B., *Manastir Dečani*, Beograd 2005.

Čarnić E., *Arhijerej po redu Melhisedekovu,* Bogoslovlje 17 (1973) 17–43; 18 (1974) 17–46.

Daničić Đ., *Rječnik iz književnih starina srpskih*, I, Beograd 1863.

Dmitrievskiĭ A. A., *Opisanie liturgicheskih rukopiseĭ, khrania͡shchikhsia͡ v bibliotekakh pravoslavnogo Vostoka, II, Euchologion*, Kiev 1901.

Dmitrievskiĭ A. A., *Stavlennik*, Kiev 1904.

Drpić I., *Notes on Byzantine panagiaria*, Zograf 35 (2011) 51–62.

Dufrenne S., *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris 1970.

Djordjević I., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1994.

Djordjević I. M., Marković M., *On the dialogue relationship between the Virgin and Christ in eastern Christian ert. Apropos of the discovery of the figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the naos of Lesnovo*, Zograf 28 (2000–2001) 44–47.

Đorđević I., *Darovi Svetog duha u proskomidiji Bogorodičine crkve u Morači*, in: idem, *Studije srpske srednjovekovne umetnosti*, Beograd 2008, 193–198.

Đurić V. J., *Markov manastir – Ohrid,* Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 8 (1972) 157.

Đurić V. J., *Ravanički živopis i liturgija*, in: *Manastir Ravanica (1381–1981). Spomenica o šestoj stogodišnjici,* Beograd 1981, 53–67.

Đurić V. J., *Sopoćani*, Beograd 1991.

Djurić V. J., *Les docteurs de l' Eglise*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*, I, Athens 1991, 133 (Đurić V. J., *Les docteurs de l' Eglise*, in: *Euphrosynon, Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē,* II, Athens 1991, 133).

Emmanuel M., *Some notes on the iconographic programmes of two Mystra churches: Peribleptos and Hagia Sophia,* in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Khudozhestvenaia͡ zhizn' Pskova i iskusstvo pozdnevizantiĭskoĭ ėpokhi*, Moskva 2008, 458–467.

Epstein A. W., *The political content of the painting of Saint Sophia at Ohrid*, JÖB 28 (1980) 315–329.

Evseeva L. M., *Dve simvolicheskie kompozit͡sii v rospisi XIV v. monastyri͡a Zarzma*, Vizantiĭskiĭ vremenik 43 (1982) 134–146.

Gabelić S., *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo,* Beograd 1998.

Gallas K., Wessel K., Borboudakis M., *Byzantinisches Kreta*, Munich 1983.

Gerstel S., *Beholding the sacred mysteries: programs of the Byzantine sanctuary*, Seattle–London 1999.

Glibetić N., *The oldest Sinai sources of the Byzantine Divine liturgy in cyrillic: Sin. slav. 38/N, Sin. slav. 39/N and Sin. slav. 40/O+N*, Bollettino della Badia Greca di Grottaferrata 10 (2013) 115–144.

Goar J., *Εὐχολόγιον sive rituale graecorum*, Venice 1730.

Grozdanov C., *Pojava i prodor portreta Klimenta Ohridskog u srednjovekovnoj umetnosti*, ZLU 3 (1967) 47–69.

Grozdanov C., *O portretima Klimenta Ohridskog u ohridskom živopisu XIV veka*, ZLU 4 (1968) 101–117.

Grozdanov C., *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Beograd 1980.

Grozdanov C., *Iz ikonografije Markovog manastira*, Zograf 11 (1980) 83–93.

Grozdanov C., *Ohrid i Ohridskata arhiepiskopija vo XIV vek*, Istorija, 10/1 (1980) 174–181.

Grozdanov C., Subotić G., *Crkva svetog Đorđa u Rečici kod Ohrida*, Zograf 12 (1981) fig. 4.

Gkioles N., *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Διονυσίου στο `Αγιο `Ορος*, Athens 2009 (Gkioles, N., *Oi toichographies tou katholikou tēs Monēs Dionysiou sto Agio Oros,* Athens 2009).

Hostetter W. T., *In the heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery on Mt. Athos*, Tuskegee 1999[3] (CD-ROM).

Jevtić A., *Hristos nova Pasha: Božanstvena liturgija,* I, Beograd–Trebinje 2007.

Jolivet-Levy C., *Images des pratiques eucharistiques dans les monuments byzantins du Moyen Age,* in: *Pratiques de l'eucharistie dans les Eglises d'Orient et d'Occident (Antiquite et Moyen Age)* I, eds. N. Beriou, B. Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, 161–200.

Jung, J. E., *Seeing through screens. The gothic choir enclosure as frame,* in: *Threshold of the sacred: architectural, art-historical, liturgical and theological perspectives on religious screens, East and West,* ed. S. E. J. Gerstel, Washington 2006, 185–214.

Kalavrezou I., *Byzantine icons in steatite,* I–II, Vienna 1985.

Kalokyrēs K. D., *Αι Βυζαντιναί τοιχογραφίαι της Κρήτης*, Athens 1957 (Kalokyrēs K. D., *Hai vyzantinai toichographiai tēs Krētēs*, Athens 1957).

Kepetzē V., *Ο ναός του Αγίου Γεοργίου στα Φούτια της Επιδαύρου Λιμηράς και ιδιόμορφη περάσταση από τη Θεία Λειτουργία*, in: *Αντίφωνον στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Thessalonikē 1994, 509 –530 (Kepetzē V., *Ho naos tou Agiou Georgiou sta Phoutia tēs Epidayrou Limēras kai idiomorphē perastasē apo tē Theia Leitourgia*, in: *Antiphōnon ston kathēgētē N. B. Drandakē*, Thessalonikē 1994, 509–530).

Kondakov N. P., *Ikonografii͡a Bogomateri*, I, Sankt-Peterburg 1914.

Kōnstantinidē Ch., *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι-διάκονοι μπροστά στην Άγια Τράπεζα με τα Τιμία Δώρα ή τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Thessalonikē 2008 (Kōnstantinidē Ch., *Ho Melismos, Hoi sylleitourgountes hierarches kai hoi angeloi-diakonoi brosta stēn Hagia Trapeza me ta timia dōra ē ton eucharistiako Christo*, Thessalonikē 2008).

Kostovska P., *Ikonografskata predstava na Isus Hristos "Velik Arhijerej" vo vizantiskata umetnost od XI do XIV vek*, Balkanoslavika 22–24 (1995–1997) 35–57.

Larin V., *The dikerion and trikerion of the Byzantine pontifical rite. Origins and significance*, OCP 74 (2008) 417–430.

Lidov A., *Obraz "Khrista arkhiereia͡" v ikonograficheskoĭ programme Sofii okhridskoĭ,* Zograf 17 (1986) 5–19.

Lidov A., *Khristos-svi͡ashchennik v ikonograficheskikh programmakh XI–XII vekov*, Vizantiĭskiĭ vremennik 55 (1994) 187–192.

Lidov A., *The priesthood of the Virgin in Byzantine iconography*, XX Congrès international d'études byzantines, Pré-actes, III, Communications libres, Paris 2001, 427.

Lidov A., *Svi͡ashchenstvo Bogomateri v vizantiĭskoĭ ikonografii: Illi͡ustrat͡sii͡a teksta ili obraz-paradigma*, in: *Drevnerusskoe iskusstvo. Ideia͡ i obraz. Opyty izucheniia͡ vizantiĭskogo i drevnerusskogo iskusstva*, ed. Ė. S. Smirnova, Moskva 2009, 207–211.

Lécuyer J., *Le sacredoce dans la mystère du Christ,* Paris 1957.

Maguire H., *The iconography of Symeon with the Christ child in Byzantine art,* DOP 34–35 (1980–81) 261–269.

Markov manastir, Sveti Dimitrija: crteži na freski, Skopje 2012.

Marković M., *Program živopisa u kupoli*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Građa i studije*, Beograd 1995, fig. 2.

Marković M., *The original paintings of the Monastery's main church*, in: *Hilandar monastery*, ed. G. Subotić Belgrade 1998, 221–242.

Meyendorff J., *The Holy Trinity in Palamite theology*, in: idem, M. A. Fahey, *Trinitarian theology East and West,* Brookline 1977, 25–43.

Milanović V., *O fresci na ulazu u Bogorodičinu crkvu arhiepiskopa Danila II u Peći*, Zograf 30 (2004–2005) 160.

Millet G., *Monuments de l'Athos I. Les peintures,* Paris 1927.

Milliner M. J., *The Virgin of the Passion. Development, dissemination, and afterlife of a Byzantine icon type,* Princeton 2011 (unpublished PhD thesis).

Miljković B., *Srpski panagijar iz Vatopeda*, Zograf 49 (2012) 358–359.

Mirković L., Tatić Ž., *Markov manastir,* Beograd 1925.

Mirković L., *Dve srpske plaštanice iz XIV stoleća u Hilandaru,* Glasnik Skopskog naučnog društva 11 (1932) 116–117.

Mirković L., *Crkveni umetnički vez*, Beograd 1940.

Mirković L., *Heortologija*, Beograd 1961.

Mirković L., *Da li se freske Markova manastira mogu tumačiti žitijem sv. Vasilija Novoga,* Starinar 12 (1961) 281.

Mirković L., *Pravoslavna liturgika* I, Beograd 1982[3].

Mirković, L., *Pravoslavna liturgika ili Nauka o bogosluženju Pravoslavne istočne crkve*, II (*Svete tajne i molitvoslovlja),* Beograd 1982.

National Museum of History. Catalogue, ed. R. Rousseva, Sofia, 2006, 127.

Nicolas Cabasilas, *Explication de la Divine Liturgie*, trad. S. Salaville, Paris 1967.

Ousterhout R., *The Virgin of the Chora. An image and its contents*, in: *The sacred image. East and West*, eds. L. Brubaker, R. Ousterhout, Urbana 1995, 91–109.

Papas T., *Studien zur Geschichte der Messgewander im byzantinischer Ritus,* Munich 1965.

Papas V. T., *Liturgische Gewänder*, in: RbK, V, Stuttgart 1993, 744.

Paissidou M., *Jesus Christ Emmanuel – Priest. Interpretation of a 14th century depiction at Castoria,* Izkustvovedski cheteniia͡, Sofiia͡ 2007, 156–160.

Papamastorakēs T., *Η μορφή του Χριστού Μεγάλου Αρχιερέα,* Deltion ChAE 17 (1993–1994) 67–78 [Papamastorakēs T., *Hē morphē tou Christou Megalou Archierea*, Deltion ChAE 17 (1993–1994) 67–78].

PG 43, col. 497A (*Epiphanii episcopi Cypri Oratio in sanctam Christi resurrectionem*)

PG 59, 283–288 (*Joannis Chrysostomi archiepiscopi Constantinopolitani Commentarius in sanctum Joannem Apostolum et Evangelistam, Homilia LI*).

PG 96, 669A (*Joannis Damasceni monachi et presbytere Sermo in sanctissimae Deiparae nostrae Dei Genitricis semperque Virginis Mariae Natalitium diem*).

PG 97, 812B (*Andreae archiepiscopi Cretensis Encomium in nativitatem sanctisimae Deiparae*).

PG 98, col. 1500B (*Tarasii archiepiscopi Constantinopolitani Oratio in SS. Dei Matrem in Templum deductam*).

PG 140, col. 464 (*Theodori episcopi Andidorum Brevis commentatio de Divinae liturgiae symbolis ac mysteriis*).

PG 150, cols. 420 C, 477C (*Nicolai Cabasilae Sacrae liturgiae interpretatio*).

PG 155, col. 236 A-B (*Symeonis archiepiscopi Thessalonicensis De Sacramentis*); col. 256C, 265, 284–285, 288A (*De sacra liturgia*); col. 709A, 712C, 728B, 736–737 (*Expositio de Divino templo*); PG 155, 309–310 (*De sacro templo*).

Pitarakis B., *La vaiselle eucharistique dans les Églises d'Orient,* in: *Pratiques de l'eucharistie dans les Eglises d'Orient et d'Occident (Antiquite et Moyen Age)*, I, eds. N. Beriou, B.Caseau, D. Rigaux, Paris 2009, 318–324.

Ranoutsaki C., *Die Kunst der späten Palailogenzeit auf Kreta. Kloster Brontisi im Spannungsfeld zwischen Konstantinopel und Venedig*, Leiden 2011.

Rasolkoska-Nikolovska Z., *Manastirot Zrze so crkvata Preobraženie i Sveti Nikola*, in: *Spomenici za srednovekovnata i ponovata istorija na Makedonija*, ed. V. Mošin, IV, Skopje 1981, 408–427.

Reine F. J., *The eucharistic doctrine and liturgy of the mystagogical catecheses of Theodore of Mopsuestia*, Washington 1942.

Rodley L., *Hallaç manastir. A cave monastery in Byzantine Cappadocia,* JÖB 32 (1982–1983) fig. 8.

Schilb H., *Byzantine identity and its patrons. Embroidered aeres and epitaphioi of the Palaiologan and post-Byzantine periods*, Bloomington 2009 (unpublished PhD thesis).

Smolčić-Makuljević S., *Hilandarska katapetazma monahinje Jefimije: ikonografija i bogoslužbena funkcija*, in: *Osam vekova Hilandara*, Beograd 2000, 693–701.

Spatharakis I., *Representations of the Great Entrance in Crete*, in: idem, *Studies in Byzantine manuscript illumination and iconography*, London 1996, 293 –335.

Spatharakis I., *Byzantine wall paintings of Crete, I: Rethymnon province*, London 1999.

St. Germanus of Constantinople, *On the Divine liturgy,* ed. J. Meyendorff, Crestwood – New York 1984.

St. Symeon of Thessalonika, *The liturgical commentaries*, ed. S. Hawkes-Teeples, Toronto 2011.

Starodubcev T., *Pričešće apostola u Ravanici*, Zograf 24 (1995) 53–59.

Starodubcev T., *Predstava Nebeske liturgije u kupoli – prilog proučavanju*, in: *Treća jugoslovenska konferencija vizantologa*, Beograd–Kruševac 2002, 381–411.

Starodubcev T., *Srpsko zidno slikarstvo u doba Lazarevića i Brankovića (1375–1459)*, II, *Katalog,* Beograd 2007 (unpublished PhD thesis).

Stefanescu J. D., *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Brussels 1936.

Subotić G., *Sveti Konstantin i Jelena u Ohridu*, Beograd 1971.

Taft R., *The dialogue before the Anaphora in the Byzantine eucharistic liturgy. I. The opening greetings,* OCP 52 (1986) 299–324.

Taft R., *The dialogue before the Anaphora in the Byzantine eucharistic liturgy. III. "Let us give thanks to the Lord-it is fitting and right"*, OCP 55 (1989) 64–73.

Taft R., *The liturgy of the Great Church. An initial synthesis of structure and interpretation on the eve of Iconoclasm,* DOP 34–35 (1980–1981) 55–75.

Taft R., *Water into wine. The twice-mixed chalice in the Byzantine eucharist*, Le Museon 100 (1987) 323–342.

Taft R., *In the Bridegroom's absence. The paschal triduum in the Byzantine church*, in: idem, *Liturgy in Byzantium and beyond,* Aldershot–Brookfield 1995, 71–96.

Taft R. F., *Toward the origins of the small omophorion,* in: *Ecclesiam aedificans. A 70 éves Keresztes Szilárd püspök köszéntése*, ed. I. Ivancsó, Nyíregyháza 2002, 25–37.

Taft R. F., Parenti S., *Storia della liturgia di s. Giovanni Crisostomo, volume II: Il Grande Ingresso, edizione italiana rivista, ampliata e aggiornata* (AK 10), Grottaferrata 2014.

Tatić-Đurić M., *Ikona Bogorodice Znamenja*, Zbornik za likovne umetnosti 13 (1977) 18.

Tatić-Đurić M., *Bogorodica u delu Danila II*, in: *Arhiepiskop Danilo II i njegovo doba*, Beograd 1991, 407.

Tatić-Đurić M., *Ikonografija Bogorodice Strasne. Nastanak dogme i simbola*, in: eadem, *Studije o Bogorodici*, Beograd 2009, 293–298.

Thierry N., *Le costume épiscopal byzantin du IX*[e] *au XIII*[e] *siècle d'après les peintures dates (miniatures, fresques),* REB 24 (1966) 310–315

The glory of Byzantium. Art and culture of the middle Byzantine era A.D. 843–1261, eds. H. C. Evans, W. D. Wixom, New York 1997, 293.

Tipik arhiepiskopa Nikodima, II, ed. Đ. Trifunović, Beograd 2007.

Todić B., *Gračanica, Slikarstvo*, Beograd – Priština 1988.

Todić B., *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion 64/1(1994) 154–163.

Tomić Djurić M., *To picture and to perform. The image of the Eucharistic liturgy at Markov Manastir* (I), Zograf 38 (2014) 124–125.

Townsley A. L., *Eucharistic doctrine and liturgy in late Byzantine painting*, Oriens christianus 58 (1974) 146–153.

Trempelas P. N., *Ἁι τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athens 1935 (Trempelas, P.N., *Hai treis leitourgiai kata tous en Athēnais kōdikas*, Athens 1935).

Tsigaridas E., *Η χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδακή*, II, Athens 1991, 649 [Tsigaridas E., *Ē chronologēsē tōn toichographiōn tou naou tou Agiou Alypiou Kastorias*, in: *Euphrosynon, Aphierōma ston Manolē Chatzēdakē*, II, Athens 1991, 649].

Θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους, Thessaloniki 1997 (*Thēsauroi tou Hagiou Orous*, Thessalonikē 1997).

Vojvodić D., *O likovima starozavetnih prvosveštenika u vizantijskom zidnom slikarstvu s kraja XIII veka*, ZRVI 37 (1998) 136–150.

Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005.

Vojvodić D., *Doslikani vladarski portreti u Gračanici*, Niš i Vizantija 7, Niš 2009, 251–265.

Vojvodić D., *Predstave sv. Klimenta Ohridskog u zidnom slikarstvu srednjovekovne Srbije*, in: *Vizantijski svet na Balkanu*, I, eds. B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, Beograd 2012, 155.

Walter Ch., *Pictures of clergy in the Theodore psalter*, REB 31 (1973) 231–232.

Walter Ch., *Art and ritual of the Byzantine church*, London 1982.

Woodfin W. T., *The embodied icon*: *liturgical vestments and sacramental power in Byzantium*, Oxford – New York 2012.

Zheltov M., *Arkhiereĭskiĭ chin Bozhestvennoĭ liturgii: istorii͡a, osobennosti, sootnoshenie s ordinarnym ("iereĭskim") chinom*, Bogoslovskiĭ sbornik 11 (Moskva 2003) 207–240.

Zheltov M., *The moment of eucharistic consecration in Byzantine thought*, in: *Issues in eucharistic praying*, ed. M. E. Johnson, Collegeville 2010, 263–306.

Živković B., *Sopoćani. Crteži fresaka*, Beograd 1984.

Živković B., *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990.

Слика и обред: представа Свете евхаристије у Марковом манастиру

Марка Томић Ђурић

У евхаристијским темама XIV века истакнуто је архијерејство Христово. Када је реч о групи композиција тематски најблискијих фресци у Марковом манастиру, једини Велики вход који садржи и фигуру Христа Архијереја јесте онај насликан у апсиди припрате, капели посвећеној светом Фанурију, у истоименом манастиру у Валсамонеру на Криту (1431). Јединствену анђеоску поворку ђакона и јереја са часним даровима Христос у свечаном патријаршијском сакосу благословом десне руке дочекује испред олтара, док у левој држи служабник. Сличну литургијску улогу испуњава и Христос Велики архијереј у олтарској апсиди Марковог манастира. Тренутак архијерејске литургије о којем је реч одређен је текстом у приказаном служабнику. Његова скромна очуваност не омогућује лаку идентификацију, али поједини фрагменти ипак се могу сматрати поузданим трагом. Такав пример јесте део речи на крају првог реда друге странице служабника – єстн. Он би одговарао речи pri;estiE из почетног благослова анафоре, којом се „призивају од сваког лица Пресвете Тројице разна добра, од Бога Сина благодет, од Бога Оца љубав, а од Светог Духа причешће". Уколико је предложена реконструкција натписа исправна, реч је о јединственом примеру текста почетног благослова анафоре у српском и византијском зидном сликарству.

Учење о Христовој првосвештеничкој служби исказано је и вертикалним устројством представа у оквиру апсидалне декорације. Свештенодејствена симболика језиком иконографије обједињује ликове Емануила у конхи апсиде и Христа Првосвештеника у најнижој зони. Повезаност елемената унутар тематског оквира олтарске апсиде Марковог манастира потврђује и евхаристијско-еклисиолошка симболика особених детаља на одећи Мајке Божије, која наглашава идеју о Богородици као симболу цркве.

За разумевање изгледа и места великог покривача у Великом входу у Марковом манастиру важна је старија иконографска традиција. Преглед развијених представа Небеске литургије у куполи указује на одређене правилности у распореду и поретку свечане поворке, којих су се сликари углавном придржавали. Групу што је анђео ђакон с кадионицом дочекује пред небеским олтаром готово увек предводи анђео који маше рипидама, потом анђели са аерима, за којима следе небески саслужитељи са евхаристијским даровима. На тај начин, уз поштовање строгог хијерархијског поретка, поворка са светим даровима представљена је у Грачаници, Богородичиној цркви у Пећи, Дечанима. Аери нису увек исте величине и облика. Тканина најчешће црвене боје, неретко декорисана мотивом крста, на неколико начина прекрива раме и руку анђела ђакона (Грачаница, Пећ), а он ју је могао држати и преко главе (Дечани). На основу изложеног може се закључити да је поредак небеског дела Великог входа у Марковом манастиру обликован по узору на познате иконографске обрасце. Као и на нешто старијим примерима из истог столећа, небески саслужитељ с патеном на глави следи тек након анђела са рипидама, свећом и аером. Када је реч о величини великог аера, она пак одговара правилима оновремене архијерејске литургије, описане у рубрици литургијског правилника Димитрија Гемистоса (око 1380).

Ниска стопа и две дршке непокривеног литургијског сасуда великих димензија у рукама анђела свештеника највише одговарају изгледу кратера (*krater*), посуде која је служила за мешање воде и вина. Могуће је да њен садржај – три троугаоне честице и још неколико веома малих у мешавини вина и воде – указује на обред теплоте, као и на друге делове евхаристијског обреда који су с њим у вези.

Последњи сегмент литургијско-евхаристијске целине налази се у ђаконикону. Учесници у литургијској служби архијереја чине сложену и опширну композицију, која свету евхаристију излаже као низ хронолошки обједињених литургијских тренутака.

Икона Нерукописаног образа и представљање вишеслојног идентитета Божидара Вуковића*

Игор Борозан**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет

UDC 75.046.3:271.2-31
929:316.663.5] Božidar Vuković
DOI 10.2298/ZOG1539151B
Оригиналан научни рад

Божидар Вуковић је 1520. године у манастиру Светог Франческа у Венецији откупио икону Нерукописаног образа. Њеним поседовањем тај истакнути издавач, пореклом из Зете, визуелизовао је свој новостечени положај у Венецији XVI века. Вишеслојни идентитет Божидара Вуковића манифестован је и накнадним уметањем племићког грба дома Вуковића на полеђину иконе. Вербално-визуелним језиком потврђен је процес преображаја Божидара Вуковића у уваженог члана венецијанског друштва.

Кључне речи: Божидар Вуковић, Венеција, Нерукотворени образ Христов, света слика, идентитет

It was in the monastery of Saint Francis in Venice in the year 1520 when Božidar Vuković purchased the icon of the Holy Mandylion. By that particular acquisition, this prominent publisher originating from Zeta has visualized his new position in the sixteenth century Venice. The multi-layered identity of Božidar Vuković was manifested by the subsequent inclusion of the noble coat of arms of the House of Vuković on the back of the icon. By the use of verbal and visual language the artificial initiation of Božidar Vuković within the distinguished members of Venetian society has been confirmed.

Keywords: Božidar Vuković, Venice, Mandylion, sacred image, identity

Икона *Нерукописаног образа* која се налази у Народном музеју у Београду[1] предмет је критичког преиспитивања и савремене излагачке праксе (сл. 1).[2] *Нерукописани образ* је највероватније настао до 1520. године и дело је непознатог локалног сликара.[3] О икони је дискутовано у домаћој историографији у више наврата. Први критички приказ представе Христовог лика с трновим венцем публиковао је Лазар Мирковић у листу *Старинар* за 1932,[4] где је

Сл. 1. Нерукописани образ, темпера на дрвету, крај XV – почетак XVI века, до 1520, 38 × 52 × 2,5 cm, Народни музеј у Београду

Fig. 1. The image of the Holy Mandylion, tempera on wood, end of the fifteenth century – beginning of the sixteenth century, up to 1520, 38 × 52 × 2,5 cm, National Museum in Belgrade

* Рад је настао у оквиру пројекта Министарства Републике Србије. Назив пројекта је *Представе идентитета у вербално-визуелној култури новог доба*, редни број 177001. Посебну захвалност на помоћи при изради текста дугујем проф. др Саши Брајовић, проф. др Браниславу Тодићу, проф. др Зорану Ракићу, Мирославу Лазићу, Бранки Иванић, Миланки Убипарип и Биљани Црвенковић.

** borozan.igor73@gmail.com

[1] Икона је изведена у техници темпере на дасци. Њене димензије су 38 × 52 × 2,5 cm. Заведена је под инв. бр. 5871 и води се под називом *Нерукотворени образ*.

[2] B. Ivanić, *Glanz des Himmels. Mediterrane Wege christlicher Ikonen. Aus der Sammlung des Nationalmuseums Belgrad*, Berlin 2005, 47; B. Ivanić, V. Marjanović, *Serbie – terre sacrée de la culture européenne*, Vendée 2010, 18.

[3] Бранка Иванић, кустос Народног музеја у Београду, изнела је основану претпоставку да је икона највероватније настала крајем XV или почетком XVI века, свакако до 1520. године.

[4] Л. Мирковић, *Икона са записом Божидара Вуковића*, Старинар 7 (1932) 127.

утврдио да је Божидар Вуковић, истакнути венецијански издавач ћирилских српскословенских књига, ту икону откупио 1520. године у фрањевачком манастиру Светог Франческа у Венецији. Говорећи о њеном аутору, Мирковић истиче да је она дело непознатог грчког сликара из Венеције, откупљена за двор.[5]

У послератној историографији континуирано је указивано на икону, која је сагледавана с различитих становишта њених тумача. Дејан Медаковић је пажњу усмерио на натпис на икони, исписан на полеђини, који је на основу стилизације ставио у активан однос с предговорима и поговорима Вуковићевих штампаних издања намењених православним верницима.[6] О икони је писано и у контексту делања Божидара Вуковића у Братству светог Ђорђа, чиме је истакнут његов ктиторски удео у уобличавању уметности грчког и словенског света у Венецији првих деценија XVI века.[7] Иконографска анализа је показала да је, упркос грчком натпису ТО АГНΩN MANΔEΛHΩ (Свети Убрус), у питању западнохришћански тип препознат као Вероника (*Vera Icon*) или Вероникин убрус.[8] Тако је применом иконографског метода и морфолошким ишчитавањем икона *Нерукописаноī образа*[9] уметнута у линеарни ток поствизантијске уметности.[10] Према мишљењу Војислава Ђурића, управо је делимично уподобљавање сликара *īрчком ӣроӣиӣу* подстакло Божидара Вуковића да у икони препозна свој *идеал* древне (православне) религијске слике.[11] Ђурић је тиме посредно истакао да су укус и верски осећај који су довели до препознавања *идеала* у форми и садржају *Нерукописаноī образа* последица Вуковићевог преузимања културних и верских одредница стечених у Венецији и наслеђених из родног краја.

Култно-реликвијарна и апотропејска намена *Нерукописаноī образа* из Венеције[12] у досадашњим историографским освртима није била предмет анализе, као што неће бити ни у жижи нашег истраживања. У новијој литератури икона *Нерукописаноī образа* протумачена је у светлости разоткривања јавног деловања Божидара Вуковића. Од тренутка преласка у Вуковићев правни посед икона је нераскидиво била повезана са уобличавањем идентитета свог власника,[13] поставши посредно и део потврде важећих оквира социјалног простора града и региона у којем се налазила. Настала као култни реликвијар, икона *Нерукописаноī образа* с временом је постала вербално-визуелни амблем[14] Божидара Вуковића. Стога ћемо у оквиру представљања *Нерукописаноī образа* приступити дефинисању његовог *исӣоријскоī* одређења.

Икона Нерукоӣовореноī образа у коншексшу свеше исшорије Венеције

Непрестано оживљавање мита о Венецији почивало је на осавремењивању древног наслеђа уметнутог у важеће политичке и друштвене садржаје. Питање вере у Венецији током треће и четврте деценије XVI века било је ограничено духом надолазеће реформације, непрестаним политичким неспоразумима с папском државом, као и снажном римокатоличком пропагандом, док су политичке околности биле у сенци успона цара Карла V Хабзбуршког.[15]

У атмосфери културних прожимања[16] настала је икона *Нерукописаноī образа*. Највероватније насликана

---

5 У тексту није прецизирана година откупа иконе, v. *ibid*. Икона *Нерукописаноī образа* не помиње се у књизи инвентара двора на Дедињу из 1934. године, што посредно потврђује да је током Мирковићевог истраживања, дакле 1932. године, већ била отуђена. Извод из инвентара дворца Његовог величанства краља на Дедињу, Архив Југославије, фонд Двор Краљевине Југославије, бр. 74, фасцикла 313.

6 Вуковићева издања пласирана су на широј територији настањеној групом јужнословенских народа, v. Д. Медаковић, *Графика срӣских шӣамӣаних књиīа XV–XVII*, Београд 1958, 46–47.

7 А. Скoвран, *Војвода Божидар Вуковић – Dionisio della Vechia, īасӣалд Брашсӣва св. Ђорђа īрчкоī у Венецији*, Зограф 7 (1977) 78–85.

8 Од 1300. године у западном хришћанству Христов нерукотворени лик на убрусу приказује се с трновим венцем, из чега проистиче закључак да икона из манастира Светог Франческа не припада источнохришћанском типу Авгаровог убруса (Мандилион). О иконографији Мандилиона, као и идејним основама његовог уобличавања у византијској и поствизантијској уметности, пожељно је погледати веома исцрпну студију С. Пејић, *Мандилион у ӣослевизанӣијској умеӣносӣи*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 34/35 (2003) 81. Приказ Мандилиона указује на догматску разлику између двеју хришћанских конфесија. Страдални карактер Христовог лика последица је чулног уподобљавања Христовим мукама у западном хришћанству. С друге стране, идеализовани Христов лик у православном свету наглашава концепт непропадљивости Христове људске (материјалне) природе, v. H. Belting, *Slika i kult. Istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad 2014, 242–262. У новијој критичкој историографији указано је на то да је и у источном хришћанству представа Нерукотвореног образа повезивана са страдалним Христом. Тако се у време позних Палеолога, на њиховом византијском двору, икона Нерукотвореног образа на Велики петак полагала на плаштаницу, v. Л. М. Евсеева, *Спас Нерукотворный. Иконы XII–XVI вв.*, in: *Спас Нерукотворный в русской иконе*, ed. Л. М. Евсеева et al., Москва 2005, 99–100.

9 У овом тексту икону означавамо у складу са словенским натписом на њеној полеђини – Нерукописани образ (Нервкописанны ѡбразъ). Изнад Христовог лика исписан је грчки натпис: ТО АГНΩN MANΔEΛHΩ (Свети убрус).

10 Војислав Ђурић истиче да се грчки манир препознаје у „начину моделовања и употреби боје“, што га је навело на то да икону повеже с венецијанском италокритском школом, иако њене формалне особености одударају од тог стилског правца, v. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Јуīославије*, Београд 1961, 55, 108–109.

11 *Ibid.*, 55.

12 Пејић, *op. cit.*, 76, 82; М. Татић-Ђурић, *Леīенда и срӣски Абаīар*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 30 (1993–1994) 251–279. О онтолошком, тактилном и апотропејском карактеру Нерукописаног образа v. Belting, *op. cit.*, 242–262; D. Freedberg, *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1989, 205–222; *The Holy face and the paradox of representation*, ed. H. L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1998; H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Frankfurt 2010, 173–178. Изражени натурализам Христовог лика на икони *Нерукописаноī образа* из Венеције, који делује попут фотопозитива, указује на могуће антрополошко тумачење те представе, наменски архаизиране ради материјализације верног телесног Христовог лика, v. G. Didi-Huberman, *Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître*, in: *The Holy face and the paradox of representation*, 96–108.

13 О превредновању Вуковићеве личности у контексту уобличавања његовог сложеног идентитета v. М. Лазић, *Између ӣаӣриоӣизма, ӣобожносӣи и ӣрīовине: моӣиви издавачке делаӣносӣи Божидара Вуковића*, Археографски прилози 35 (2013) 49–101.

14 О јединству речи и слике и њиховој култној намени v. Д. Богдановић, *Исӣорија сӣаре срӣске књижевносӣи*, Београд 1980, 84–88. О ширим аспектима односа речи и слике v. W. J. Th. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago 1994.

15 G. Cozzi et al., *Povijest Venecije* II, Zagreb 2007, 25–62.

16 P. Burke, *Early modern Venice as a center of information and communication*, in: *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297–1797*, eds. J. Martin, D. Romano, Baltimore 2000, 400–401.

у некој од локалних радионица до 1520. године,[17] могуће и у самом манастиру Светог Франческа, икона *Нерукописаног образа* изведена је, морфолошко-феноменолошки, у складу с концептом *pictura graeca*.[18] Линеарност и наглашен натурализам потврђују еклектицизам уметничког деловања,[19] те икону стилски и идејно сврставају у поље традицијског претрајавања средњовековног израза. Наглашавањем аутентичности древног Христовог приказа, што представу традиционално изједначава с првобитним отиском његовог лика, исказана је тежња да се икони подари култни статус којим се надилази *уметничарење* својствено актуелним ренесансним струјањима.[20] Према натпису изнад Христовог лика, реч је о источнохришћанском иконографском типу нерукотвореног Христовог образа.[21] Међутим, иконографски елементи, попут трновог венца на Христовој глави, као и израз патње на божанском лицу, указују на то да је у питању западнохришћански тип представе познат као *Vera Icon*.[22] Вероника је у западном хришћанству дефинисана као *контактна реликвија*,[23] која материјално сведочи о додиру тканине и Христа на његовом страдалничком путу ка Голготи.[24] Пренаглашен реализам страдалног Христа и један од кључних симбола *Arma Christi* – трнов венац – препознати на светој слици из Венеције, део су концепта страдалништва везаног за уметнички свет западног хришћанства у доба позног средњег века.[25]

Комплекс манастира Светог Франческа заузимао је истакнуто место у оквиру сакралних простора Венеције,[26] која је у преузимању и преношењу древног наслеђа имала водећу улогу међу хришћанским државама. Икона *Нерукописаног образа* из манастира Светог Франческа посредно је уметнута у државотворни мит о Венецији[27] као новом Цариграду[28] и новом Јерусалиму.[29] Куповина свете историје у најразвијенијем од свих либерално устројених градова указује на практични дух Венеције, која је трговином стекла и своју најдрагоценију реликвију – мошти светог Марка, патрона и заштитника града.[30] Свете слике из Византије, савремено уобличени култни предмети и *модерне* религијске слике[31] премрежили су град, утврдивши сакрализовани мит о Венецији као изабраном хришћанском месту.[32] Свете византијске слике широм венецијанског комонвелта служиле су подстицању јединства хришћанског наслеђа и тако су ублажавале тињајуће неразумевање римокатоличког и православног становништва.[33] Оданост православаца и римокатолика заједничкој отаџбини подразумевала је јединствену употребу светих слика, чија је функција била у служби државног програма Венеције. Извесно уравнотежење различитости двеју хришћанских цркава у име натконфесионалног државног патриотизма[34] проузроковало је погодну

[17] Могућност да је икона увезена чини се мало вероватном, на шта указује стилски израз. Велики број грчких икона насталих у Венецији налази се у ризници цркве Светог Ђорђа у Венецији, v. M. Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l' Institut*, Venice 1962; М. Казанаки-Лаппа, *Византийское и поствизантийское искусство в Венеции. Музей икон Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции*, Венеция 2009, 11, 17-32. О значају и ризници икона цркве Светог Ђорђа v. С. Петковић, *Порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 12 (1976) 131–132. О стилским особеностима *грчког манира* негованим у венецијанским сликарским радионицама v. В. Н. Лазарев, *Историја византијског сликарства*, Београд 2004, 185–187.

[18] Термин *pictura graeca* настао је на основу става о прожимању византијске уметности развијеног стила Палеолога и позног готског ликовног израза. Та ликовна фузија нарочито је особена за италијанску и далматинску уметност XIII века. На подручју Венета зачиње се у XIV веку, да би се развила током XV и XVI века, v. В. Живковић, *Религиозност и уметност у Котору. XIV–XVI век*, Београд 2010, 277–288. О преносу византијске уметности у Венецију v. Belting, *op. cit*., 226–237.

[19] Лазарев, *op. cit*., 185–186.

[20] По Белтингу, сваки Нерукотворени образ надлогично се идентификује са оригиналном сликом Бога, која није настала као последица естетске инспирације и *уметничког подражавања*, већ је резултат непосредне божанске интервенције, v. Belting, *op. cit*., 253, 257. У критичкој историографији венецијанског сликарства пажња је најчешће придавана ренесансној уметности, v. D. Rosand, *Painting in sixteenth-century Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*, Cambridge – New York 1997.

[21] О историјату Мандилиона v. А. М. Лидов, *Святой Мандилион. История реликвии*, in: *Спас Нерукотворный в русской иконе*, 12–39.

[22] О преображају Мандилиона у Веронику и њеном историјату и функцији у западнохришћанском делу Европе v. G. Wolf, *From Mandylion to Veronica. Picturing the "disembodied" face and disseminating the True Image of Christ in the Latin West*, in: *The Holy face and the paradox of representation*, 153–180; I. Karaulashvili, *The Abgar legend illustrated. Interrelation of the narrative cycles and iconography in Byzantine, Georgian and Latin tradition*, in: *Interactions. Artistic interchange between the Eastern and Western worlds in the Medieval period*, ed. C. Hourihane, Princeton 2007, 220, 243. Иконографски сличан Вуковићевом *Нерукописаном образу* јесте приказ Веронике из 1649. године, дело Клода Мелана. Иако је тај графички лист настао знатно касније, он указује на дуго претрајавање позних средњовековних решења, v. Dž. Hozo, *Umjetnost multioriginala. Kultura grafičkog lista*, Mostar 1988, 386.

[23] Belting, *op. cit*., 253, 257.

[24] Пејић, *op. cit*., 81. О страдалном карактеру Веронике и њеном изједначавању с *Торинским покровом* у западном хришћанству током XVI века v. A. R. Casper, *Display and devotion. Exibiting icons and their copies in Counter-Reformation Italy*, in: *Religion and the senses in early modern Europe*, eds. W. De Boer, Ch. Göttler, Leiden–Boston 2013, 43–63.

[25] G. Schiller, *Iconography of Christian art II. The Passion of Jesus Christ*, London 1972, 193–196.

[26] Реч је о фрањевачком манастирском комплексу који је током XIII и XIV века уобличен око базилике Santa Maria dei Frari. У оквиру манастирског комплекса налази се државни Архив Венеције (Archivio di Stato), v. J. Тадић, *Тестаменти Божидара Вуковића, српског штампара XVI века*, Зборник Филозофског факултета 7/1 (1963), n. 15. О сакралној географији и уобличавању градова по подобију Јерусалима v. R. Ousterhout, *Sacred geographies and holy cities: Constantinople as Jerusalem*, in: *Hierotopy. The creation of sacred spaces in Byzantium and medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 99–108.

[27] D. Rosand, *Myths of Venice. The figuration of state*, Chapel Hill 2001, 13, 100.

[28] S. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006, 52.

[29] Ј. Ердељан, *Изабрана места. Конструисање нових Јерусалима код православних Словена*, Београд 2013.

[30] B. de Maria, *Becoming Venetian. Immigrants and the arts in early modern Venice*, New Haven 2010, 31.

[31] Поједини имућни дошљаци поседовали су дела савремених ренесансних мајстора која су посредно указивала на сакрализацију Венеције, v. P. F. Brown, *Behind the walls. The material culture of Venetian elites*, in: *Venice reconsidered*, 309–310.

[32] О преносу византијске уметности у Венецију v. Belting, *op. cit*., 226–237; Brajović, *op. cit*., 46–49.

[33] О поштовању византијске иконе Богородице Заступнице (*Panagia Mesopanditissa*) од обе хришћанске заједнице на Криту током позног средњег века и раног модерног доба v. M. Georgopoulou, *Late Medieval Crete and Venice. An appropriation of Byzantine heritage*, The Art Bulletin 77/3 (1995) 479–496.

[34] Под слоганом *За веру и домовину* исказивао се дух лојалности Венецијанској републици. Истовремено није упутно пренагласити либералну верску политику Венеције. Однос пре-

климу, ону у којој је Божидар Вуковић као православни хришћанин могао да купи икону из римокатоличког манастира и да је подведе под окриље православне побожности.

Од досељеника до грађанина: преображај Божидара Вуковића у Венецијанца

Основ за разумевање иконе *Нерукописаног образа* садржан је у разоткривању личности Божидара Вуковића,[35] изграђене у току идентитетског прожимања средњовековних и савремених ренесансних струјања.[36] Освештане традиције и модерни изрази утицали су на претварање Божидара Вуковића у типску фигуру млетачког трговца (елитног грађанина).[37] Између колективног духа, особито негованог у Венецији у освит модерног доба, и наглашене модерне инивидуалности формиран је сложени идентитет Божидара Вуковића.[38]

Процес постајања Венецијанцем био је донекле ограничен за дошљаке културним и политичким оквирима строго контролисаног система друштвеног поретка.[39] Модерна истраживања, без негирања верског и отаџбинског идентитета Божидара Вуковића, указују на то да је његово јавно деловање било одраз трговачке културе Венеције и Леванта.[40] Његова штампарска делатност унутар венецијанске заједнице несумњиво је почивала на примесама борбе за тржиште, које су последично произвеле културну размену становника с двеју обала Јадрана.[41] Вуковић је трговао тканинама и зачинима од Британије до Венеције, увећавајући иметак, који му је омогућио успињање на друштвеној лествици венецијанског грађанства (*cittadini*). Његово напредовање из пучког статуса (*popolo*) у домен грађанина типолошки је било одређено уобичајеним процесом асимилације придошлица са источне јадранске обале током XVI века.[42]

Културна моћ Венеције и њена контролисана либерална политика омогућиле су да се појединци различитих конфесионалних припадности подведу под јединствен правни и симболички систем.[43] Снага капитала суштински је уобличила политику града, на чијем се челу формално налазила елита саткана од припадника старог племства (*nobili*). Придошлице су с временом склапале с градом правни и симболички уговор с низом обавеза које су их претварале у одане поданике.

Божидар Вуковић је, као што смо истакли, вербализовао своју оданост православној вери и приврженост отаџбини. У тестаменту је наложио да се његови посмртни остаци пренесу у Зету и сахране по православном обичају,[44] што несумњиво указује на поштовање верске традиције и приврженост култу предака. Вуковић је 1527. године приступио Братству Грка, а 1536. године постао је гасталд те утицајне братовштине, која се, попут сличних великих *scuola*, заснивала на еснафској солидарности и милосрдним активностима. Вуковићева водећа улога у Братству Грка, посведочена активном улогом у изградњи цркве Светог Ђорђа у Венецији,[45] потврђује његов високи економски и социјални статус међу православном паством у Венецији, као и велики значај тих псеудорелигијских удружења у уобличавању визуелног идентитета Венеције[46] и градова дуж обале Јадрана.[47]

Савремена историографија настоји да критички преиспита увврежени мит о патрицијској структури венецијанске државе, заснован на повлашћеном праву неговања традиције и политичке моћи древних аристократских породица.[48] Током XV и XVI века делимично је измењен идеални трослојни сталешки систем венецијанског друштва. Венеција је постала град досељеника, будући да су патрицији чинили само десет одсто укупног становништва.[49] Трговачки дух града подразумевао је конституисање идеолошког обрасца који је могао да помири различите етничке и верске групације. Економско благостање Венеције изискивало је одрживу представу којом би се могао оправдати практичан карактер претежно трговачког капитала имућних појединаца, од којих су многи били прва или друга генерација досељеника.

У племићки круг оних који су бирани на највише државне функције није се могло ући, али су врата за стицање права грађанства била отворена. У тако сазданом друштвеном систему Вуковић је настојао да изгради сопствени социјални положај и да у складу с добрим обичајима надогради свој идентитет. У складу са обичајним правом Венеције, Вуковић је узео прези-

---

ма православнима од XV до XVII века неретко је био обележен духом нетрпељивости, v. Brajović, *U Bogorodičinom vrtu*, 46–48. О бројним проблемима с којима су се сусрели венецијански Грци током раног модерног доба v. Петковић, *op. cit.*, 124; Н. Милаш, *Списи о историји православне цркве у Далмацијско-истријском владичанству од XV до XIX века* I, Задар 1899, 3–29.

[35] Детаљније о личности и делу Божидара Вуковића у светлу историјских и друштвених околности v. *Штампарска и књижевна делатност Божидара Вуковића Подгоричанина*, ed. J. M. Миловић, Титоград 1986.

[36] P. Burke, *Representations of the self from Petrarch to Descartes*, in: *Rewriting the self. Histories from the Renaissance to the present*, ed. R. Porter, London 1997, 17–28; С. Брајовић, *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009, 13–23.

[37] De Maria, *op. cit.*, 1–2; А. Тененти, *Трговац и банкар*, in: *Човек ренесансе*, ed. Е. Гарин, Београд 2005, 191–221.

[38] Burke, *Representations of the self*, 25.

[39] De Maria, *op. cit.* Новије студије указују на то да границе између патриција и дошљака нису биле тако чврсте, v. J. S. Grubb, *Elite citizens*, in: *Venice reconsidered*, 331–364.

[40] Лазић, *op. cit.*, 49–52.

[41] N. Makuljević, *A trade zone as the cultural space. Traders, icons, and cross-cultural transfer at the Adriatic frontiers in early modern times*, in: *Beyond the Adriatic Sea. A plurality of identities and floating borders in visual culture*, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 232–242.

[42] L. Čoralić, *Prisutnost doseljenika sa istočnojadranske obale u Veneciji od XIII do XVIII stoljeća*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest 26 (1993) 39–78; L. Čoralić, *Život i djelovanje kotorskih patricija u Mlecima od 16. do 18. stoljeća*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest 31 (1998) 131–140.

[43] О асимилацији Јевреја у *природно* окружење Венеције и гету као простору културне самодовољности, са освртом на Венецију, v. С. Брајовић, *Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји*, Наслеђе 20 (2011) 167–181; eadem, *Репрезентација и саморепрезентација у раној модерној европској историји*, Наслеђе 25 (2013) 91–100.

[44] Тадић, *op. cit.*, 337–360.

[45] Сковран, *op. cit.*, 81–82.

[46] L. Čoralić, *Bratovština slavenskih doseljenika Sv. Jurja i Tripuna u Veneciji. Izvori, historiografija i mogućnosti istraživanja*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest 27/1 (1994) 43–58.

[47] Живковић, *op. cit.*, 120–127.

[48] De Maria, *op. cit.*, 180–181.

[49] *Ibid.*, 10.

ме Дела Векија,[50] желећи да се лакше интегрише у латинизирану градску средину. Свој наслеђени верски и етнички патриотизам пренео је у новоизграђени идентитет, да би 1533. године као Дионисије дела Векија (Dionisio della Vechia) од цара Карла V Хабзбуршког примио племићку титулу.[51]

Икона Нерукописаног образа као вербално-визуелни портрет Божидара Вуковића

У међусобном прожимању многобројних основа грађанског друштва, које су препознате као хуманистичка, уметничка, капиталистичка, сталешко-политичка, локална и регионална, уметничка, пропагандистичка, римско-црквена, као и театрална јавност,[52] манифестовала се вишеслојност јавног мњења у Италији и другим регијама Европе током раног XVI века. Унутар слојевитог света различитих вредности деловали су и угледни прваци локалних заједница у италијанским градовима. Концепт *прикривања*, особито вариран у ренесансним књижевним делима, подразумевао је да појединац носи више улога и тако исказује свој нестабилни и вишеслојни идентитет.[53] Између старог, средњовековног,[54] и новог света, ренесансног, нашао се елитни грађанин, довољно спретан и способан да свој променљиви идентитет јавно изложи у складу с културним и идејним оквирима времена.

Визуелна култура активно је доприносила уобличавању менталитета, оличеног у *дугом трајању* живота и обичаја приморских градова Јадранског басена.[55] У тако постављеном медијском систему деловао је Божидар Вуковић. Упркос важећем патрицијском моделу у Венецији, особен укус, као последица изворног верског и културног наслеђа, делимично је дефинисао патронажни механизам првих генерација имиграната.[56] У функцији креирања јавног мњења, културни простор града одређен је као динамична мрежа симбола који су га прожимали.[57] Додатне интервенције Божидара Вуковића на икони *Нерукописаног образа* условио је њен апелативни карактер, који није био у нескладу с њеном религиозном садржином. У епохи након Гутенберга Вуковић је искористио моћ вербално-визуелне културе за конституисање свог положаја у јавном простору.[58] Пошто је стекао финансијску моћ, он се латио визуелизације статуса властите породице.[59] По угледу на отмене патриције, дошљаци који су се обогатили настојали су да својим ктиторским прилозима, уз помоћ саветодаваца, визуелно уобличавају јавне сакралне просторе, што се особито исказивало у обликовању бочних олтара венецијанских цркава.[60]

Истовремена оданост небеском царству и некадашњој отаџбини умногоме је дефинисала културу сећања припадника прве генерације дошљака на венецијанском тлу.[61] Божидар Вуковић је око 1527. године, следећи пример богатих Венецијанаца, наручио икону Тајне вечере и она је красила простор изнад царских двери старе цркве Светог Ђорђа у Венецији.[62] Значај тог ктиторског чина, поред несумњиве меморијске и сотириолошке димензије, указује на новостечени углед Божидара Вуковића у православној грчкој заједници.[63]

У недостатку писаних извора који би указали на простор за који је икона *Нерукописаног образа* била поручена и на место на којем се налазила, може се претпоставити, с нужном мером опреза, да је она, за разлику од иконе Тајне вечере, била смештена у мање значајну просторну целину. На претпоставку да је икона *Нерукописаног образа* била део церемонијалне просторије грчке заједнице наводи и одомаћена пракса смештања сакралних дела од посебне вредности у значајне амбијенталне целине досељеничких братстава. Натпис на грчком језику на предњој страни иконе[64] посредно указује на могућност да је она била смештена у репрезентативни простор, највероватније у свечану одају школе у којој су се окупљали чланови Братства светог Ђорђа[65] или у гасталдову канцеларију.

Икона *Нерукописаног образа*, међутим, могла је да буде део приватно-јавног простора Божидара Вуковића. Имућнији људи у Венецији током позног средњег века отварали су врата својих домова уваженим члановима заједнице током одржавања градских религијских церемонија.[66] У рано модерно доба тај псеудосакрални ритуал задобија световни карактер, па домови прерастају у значајне просторе који представљају богатство, укус и побожност угледних венецијанских грађана.[67]

---

50 О настанку презимена Векија v. Р. В. Радуновић, *О именима војводе Божидара Вуковића Подгоричанина*, in: *Штампарска и књижевна делатност Божидара Вуковића Подгоричанина*, 27–40. О различитим виђењима генезе презимена Дела Векија v. Лазић, *op. cit*., 56–58.

51 М. Миловић, *Додјељивање племићке титуле и грба Божидару Вуковићу и његовим потомцима од стране шпанског краља и римско-њемачког цара Карла V (1500–1518)*, in: *Штампарска и књижевна делатност Божидара Вуковића Подгоричанина*, 13–26.

52 О многобројним дефиницијама улоге јавности и мишљењу да се она конституише у доба појаве штампе v. W. Faulstich, *Grundwissen Öffentlichkeitsarbeit*, München 2000.

53 Балдасаре Кастиљоне је у делу *Дворанин* (1528) дефинисао концепт прикривања (*dissimulazione*), особито вариран у лику идеалног дворанина урбинског двора, v. Брајовић, *Ренесансно сопство*, 25–26.

54 Арон Гуревич је указао на изражени плурализам идентитета у средњем веку, v. А. Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, Нови Сад 1994, 324–356.

55 S. Brajović, *An introduction*, in: *Beyond the Adriatic sea*, 9–13.

56 M. Schmitter, *Virtuous riches. The bricolage of cittadini identities in early-sixteenth-century Venice*, Renaissance Quarterly 57/3 (2004) 908–969.

57 Burke, *op. cit.*, 389–419.

58 О сложеним аспектима аудио-визуелног језика у епохи након појаве штампе и успостављања масовног медијског језика v. *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*, ed. H. Wenzel et al., Wien 2001. О прожимању слике и речи у штампаним медијима редакције Божидара Вуковића v. Петковић, *op. cit*., 121–135.

59 De Maria, *op. cit*., 48–49.

60 *Ibid*., 65–85.

61 *Ibid*., 8

62 Сковран, *op. cit*., 84.

63 Лазић, *op. cit*., 55–56, 63–64.

64 Пресек иконе инфрацрвеним зрацима донеће одговоре на нека од питања која се односе на њене различите слојеве. Очекује се и одговор на питање о томе када је, накнадно, исписан натпис.

65 Уз нову грчку цркву Светог Ђорђа (1539–1576) подигнута је током XVII века раскошна палата братства, дело Балдасареа Лонгене, v. Сковран, *op. cit*., 80.

66 De Maria, *op. cit*., 125

67 *Ibid*.

Сл. 2. Нерукописани образ (полеђина), темпера на дрвету, крај XV – почетак XVI века, до 1520, 38 × 52 × 2,5 cm, Народни музеј у Београду

Fig. 2. The image of the Holy Mandylion (back), end of the fifteenth century – beginning of the sixteenth century, up to 1520, 38 × 52 × 2,5 cm, tempera on wood, National Museum in Belgrade

Архивска и критичка реконструкција репрезентативних венецијанских палата (*palazzo*) указује на то да су такви предмети исказивали и власникову интимну побожност.[68] Могуће је закључити да је Вуковић, по устаљеном социјалном протоколу, живео у грађанској кући,[69] евентуално у четврти коју су настањивали Словени (Sestiere Santa Croce).[70] Вуковић је вероватно, по угледу на церемонијалне одаје богатих Венецијанаца, имао одговарајући пословни амбијент. Постоји могућност да се икона *Нерукописаног образа* налазила у једној од соба које су заузимале репрезентативни спрат (*piano nobile*) или у некој од просторија у приземљу (*piano terreno*), обично декорисаних вредним предметима, односно да је икона красила Вуковићев пословно-приватни простор.

У функцији рашчлањавања Вуковићевог идентитета и његовог религијског уверења ишчитава се и натпис на полеђини иконе *Нерукописаног образа* (сл. 2), исписан на старословенском писму српске редакције 6. марта 1520. године, када је довршено и штампање Вуковићевог *Зборника за путнике*:[71]

Нерѹкописанны ѡбраꙁь г(о)с(по)да нашего Іс(оу)са Х(ри)с(т)а

Понеже вь троици покланꙗеми Богъ благоизвол⟨и⟩ | оукраситти црькvь своꙗ раꙁличними иконами | тѣмже и аꙁь грѣшнїи и мьньши вь чловѣцех(ь) недостои⟨ни⟩ | Хр(и)ст(о)ѵ рабь Божидарь Воуковикь пришьдьшоу ми [ѡть] ѡт(ь)|чьства моего ѡт(ь) ꙁемлѥ Дїѡклитискꙑѥ ѡт(ь) града на|⟨р⟩ицаѥмаго Пѡдгорица и дошьдьшоу ми вь градѣ | Венетїани видѣхь аꙁь оумалѥнїе светих(ь) иконь рас|⟨х⟩ищенїемь агаренскꙑих(ь) чедь поспѣшеннѥмь све|таго доуха желанїемь вьждѣлех(ь) да испльнимь вьсако | достатьчьство вь божьстьвнихь иконах(ь) ѡбрѣтох(ь) | ѡт(ь)коупомь ꙁлата вь градѣ Венетїи оу манастироу | ⟨светаго⟩ францешка сиї с(ве)тꙑ божьствьныи ѡбраꙁь | иꙁрядно пописанны древною и вештою ꙁог⟨ра|фи⟩ею по древномѹ обичаю грьчьскꙑихь живопи|санїи Повелѣннѥмь господина Божидара | Воуковикꙗ трѹдих(ь) се ѡ семь писанїи аꙁь ѡкаа|⟨н⟩ѣишїи и мьньши вь иноцех(ь) їерьмонахь Пахо|мїе ѡт(ь) ѡстровь дїѡклитїискаго еꙁера.⁘

Вь лѣто ꙁ҃к҃ѳ а ѡт(ь) рождьства Х(ри)с(то)ва а҃ф҃к. кроугь сль|нцоу а. а лоуни иі. инд[и]к[тион]. і. епахьта а. | М(ѣ)с(е)ца марьтїа ѕ. дьнь оу Венецїе(хь)

Исписан руком монаха Пахомија *од острова из Диоклитијског језера*, натпис наглашава православност Божидара Вуковића и додатно истиче његову побожност, као и концепт делања у име општег добра. Сличност текста натписа с традиционалним реторичким формулацијама колофона Вуковићевих штампаних издања указује на то да је, поред приватног карактера, оличеног у емоционалном односу појединца и религиозног предмета, икона Нерукописаног образа функционисала и као јавна потврда издавачеве човекољубивости и верске исправности.

Осим у натпису с текстом исказаним у првом лицу, уверење о икони као личносном знаку[72] потврђено је избором старословенског језика српске редакције. Уколико је словенски језик био део етничке потврде, онда је грчки натпис ТО ΑΓΗΩΝ ΜΑΝΔΕΛΗΩ,

68 *Ibid.*, 133.

69 На основу сачуваних докумената из 1532. године претпоставља се да су браћа Божидар и Никола Вуковић поседовали две куће на градском подручју Ријалта, v. Милошевић, *op. cit.*, 242, 289–290. Божидар Вуковић оставља сину Вићенцу посед у Фосалти крај Венеције. У тестаменту га је обавезао на то да остварене приходе са имања искористи за „одржавање наше куће“, v. Тадић, *op. cit.*, 350. Имућни Венецијанци (патрицији) имали су, према устаљеном обичају, агрикултурна добра на подручју *Terra Ferma*, v. De Maria, *op. cit.*, 35. Треба истаћи, без крајњих закључака, да је током 1563. године Божидаров син Вићенцо пребивао у Улици свете Маргарете у Венецији, v. М. Милошевић, *Нови извори Которског, Ватиканског и Млетачког архива о дјелатности Вуковића, штампара и књижара XVI вијека*, in: *Пет векова српског штампарства 1494–1994. Раздобље српскословенске штампе: XV–XVII век*, eds. М. Пешикан et. al., Београд 1994, 296.

70 J. Martin, D. Romano, *Reconsidering Venice*, in: *Venice reconsidered*, 21.

71 Након 1520. године приметно је одсуство монаха Пахомија у издавачким подухватима Божидара Вуковића, што би, упркос извесним језичко-палеографским недоумицама око морфологије натписа, потврђивало да је он заиста настао 1520. године, како је и датиран. Према рачунању времена од настанка света натпис је изведен 1521. године, међутим с обзиром на то да је у Венецији нова година по Христу започињала 25. марта, ипак је вероватније да натпис потиче из 1520. Због приметних оштећења на икони, није сасвим јасна словна ознака броја дана (у питању је 6 или 7 – ѕ или ꙁ).

72 О израженом поимању особене личности у ренесансној култури v. Брајовић, *Ренесансно сопство*, 22.

исписан изнад Христовог лика, додатно истакао православност иконе и правоверност Божидара Вуковића. По устаљеном вербално-визуелном говору времена,[73] древно писмо Православне цркве стављено је у службу идентитетске потврде власника иконе. Различите нијансе црвене боје којом су изведена грчка слова и бордура иконе потврђују да је натпис накнадно исписан, највероватније с намером додатне потврде конфесионалне одредивости иконе. Грчки језик је указивао и на концепт хуманистичког наслеђа. У историографији је наговештена могућност контакта између Божидара Вуковића и знаменитог грчког граматика Марка Мусуроса.[74] Жива културна делатност у грчком кварту (*Greco del fiore*) несумњиво је знатно утицала на интелектуално и верско одређење Божидара Вуковића.[75] Упркос Вуковићевом условно израженом незадовољству због обитавања у средини *римске јереси*,[76] границе између двеју хришћанских конфесија биле су прилично замагљене током XV и XVI века на подручју Медитеранског басена. Напетост између римокатолика и православаца у периоду након Фирентинске уније делимично је попустила. Деловање грчких хуманиста у италијанским центрима,[77] као и снажан ангажман фрањеваца у преношењу византијског наслеђа на тло Италије и Венеције, донекле је ублажило догматске и политичке разлике између двеју хришћанских цркава.

Истовремено, дух противреформације већ је био присутан, док су свете слике постале кључна места на основу којих ће се током века бранити статус и прејемство апостолских цркава у потоњем сукобу са иконокластички настројеним реформацијским црквама.[78]

Године 1533. на полеђину иконе Нерукописаног образа утиснут је печат с грбом Божидара Вуковића, у чијем је средишту исписан натпис: † Белегь Воеводе (!) Божидара † IMP. CAES. CAROLVS. V. С обзиром на то да је грб уметнут после исписивања натписа и да се нашао у празном пољу испред текста, можемо закључити да је ту просторну целину првобитно красио мањи Вуковићев монограм, онакав каквим су се потврђивала његова штампана издања пре него што је стекао племићку титулу.[79] С леве стране, крај руба иконе, приказан је грб сачињен од два симбола моћи и снаге – лава светог Марка с мачем[80] и двоглавог орла.[81] Лав као амблем светог Марка непосредна је асоцијација на силу и славу Венеције и њених грађана, док се представа орла може повезати с Вуковићевом постојбином. Преузимање двоглавог орла вероватно је последица угледања на Црнојевиће, који су на својим инканабулама умножавали тај хералдички амблем.[82] У складу са идејом трајног сећања, Вуковић је артифицирао свој вербално-визуелни портрет на полеђини иконе *Нерукописаног образа*. Акт уобличавања грба заснованог на двојном идентитету сведочио је о двоструком патриотизму Божидара Вуковића. Верност новој држави и оданост старој отаџбини визуелно су уобличиле његов апокрифни хералдички амблем и потврдиле праксу конституисања измишљених историја угледних фамилија. Породична стабла венецијанске елите доводила су до уобличавања особених породичних митологија, које су пружале легитимитет и стабилност будућим поколењима. Генезу породичног стабла наставио је и Божидарев син Виђенцо, који је 1546. године у *Псалтиру за последовање* истакао да Вуковићи воде порекло од Константина Великог.[83]

Оригиналност сваке репродукције изворног Христовог лика посредно сведочи о значају поседника хришћанске реликвије. Следећи визуелизацију Христовог портрета, Вуковић је на полеђини иконе конституисао своју вербалну икону, начинивши од *Нерукописаног образа* предмет двоструког представљања. У складу с намером двостраног ишчитавања иконе, Вуковић реторичким средствима уобличава *аутентични* меморијски портрет у вечности.[84] Угледни појединац постаје стваралац иконе, онај који допуњује њен изворни изглед и довршава њено настајање.

У процесу уобличавања иконе *Нерукописаног образа* потврђен је делимични преображај свете слике у визуелно-вербални портрет Божидара Вуковића. Сложени идентитет(и) Божидара Вуковића и његово напредовање од досељеника до млетачког трговца и венецијанског племића представљени су вишеслојним карактером иконе. На граници побожне употребе религијских предмета и антикварске политике сакупљања древних старина, Вуковић је своју православност и концепт куповине културног капитала исказао процесом формирања *Нерукописаног образа*. Икона с приказом изванвременског Христовог лика преображена је накнадним дописивањем у историзовани предмет Божидара Вуковића. У ангажованом тумачењу хришћанске историје манифестовано је представљање Божидара Вуковића, који је иконом *Нерукописаног образа* потврдио своју индивидуалност што је плутала у систему контролисаних економских, политичких, индивидуалних и верских слобода Венецијанске републике. Накнадним дописивањем свете слике Вуковић – пожељан и толерисани *други* – препознао је свој традицијски *идеал* у савременом религиозном предмету насталом по подобију древних модела, на основу којег је потом одредио своје место у међусвету прожимања дуготрајних средњовековних традиција и модерних ренесансних струјања.

[73] Албрехт Дирер је насликао портрете цара Максимилијана I Хабзбуршког, а латински као језик елите и немачки као народни језик послужили су за вербализацију портретних варијација царевог лика, v. K. C. Luber, *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, New York 2005, 160.

[74] Сковран, *op. cit*., 82–83.

[75] Кварт се налазио око 300 метара од Дуждеве палате, cf. *ibid*., 80.

[76] У предговору *Празничног минеја* из 1538. године Вуковић истиче своје незадовољство боравком у италијанској земљи, запалој у јерес. Највероватније је тај апел био намењен словенским читаоцима, као и Православној цркви, и велико је питање колико је Вуковић био суштински незадовољан обитавањем у Венецији, v. Н. Р. Синдик, *Издавачи, штампари, преписивачи*, Цетиње 1996, 71–72. Истовремено је Вуковић тестаментом Римокатоличкој цркви завештао мање приходе, v. Тадић, *op. cit*., 339–342.

[77] Брајовић, *Ренесансно сопство*, 37; Живковић, *op. cit*., 74–76.

[78] Belting, *op. cit*., 534–544.

[79] *Пет векова српског штампарства 1494–1994*, 101–104.

[80] О симболици лава cf. Д. Ацовић, *Хералдика и Срби*, Београд 2008, 161–75.

[81] О симболици орла cf. *ibid*., 127–161.

[82] *Ibid*., 361, 364.

[83] Синдик, *op. cit*., 87.

[84] F. A. Jejts, *Veština pamćenja*, Novi Sad 2012, 43–100.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche, eds. H. Wenzel, W. Siepel, G. Wunberg, Wien 2001.

Ацовић Д., *Хералдика и Срби*, Београд 2008 (Acović D., *Herldika i Srbi*, Beograd 2008).

Belting H., *Slika i kult. Istorija slike do epohe umetnosti*, Novi Sad 2014.

Богдановић Д., *Историја старе српске књижевности*, Београд 1980 (Bogdanović D., *Istorija srpske književnosti*, Beograd 1980).

Brajović S., *U Bogorodičinom vrtu. Bogorodica i Boka Kotorska – barokna pobožnost zapadnog hrišćanstva*, Beograd 2006.

Брајовић С., *Ренесансно сопство и портрет*, Београд 2009 (Brajović S., *Renesansno sopstvo i portret*, Beograd 2009).

Брајовић С., *Јеврејски идентитет у раној модерној европској историји*, Наслеђе 20 (2011) 167–181 [Brajović S., *Jevrejski identitet u ranoj modernoj evropskoj umetnosti*, Nasleđe 20 (2011) 167–181].

Брајовић С., *Репрезентација и саморепрезентација у раној модерној европској историји*, Наслеђе 25 (2013) 91–100 [Brajović S., *Reprezentacija i samoreprezentacija u ranoj modernoj evropskoj istoriji*, Nasleđe 25 (2013) 91–100].

Brajović S., *Introduction*, in: *Beyond the Adriatic sea. A plurality of identities and floating borders in visual culture*, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 9–13.

Bredekamp H., *Theorie des Bildakts*, Frankfurt 2010.

Brown P. F., *Behind the walls. The material culture of Ventian elites*, in: *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state 1297–1797*, eds. J. Martin, D. Romano, Baltimore 2000, 295–330.

Burke P., *Representations of the self from Petrarch to Descartes*, in: *Rewriting the self. Histories from the Renaissance to the present*, ed. R. Porter, London 1997, 17–28.

Burke P., *Early modern Venice as a center of information and communication*, in: *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state 1297–1797*, ed. J. Martin, D. Romano, Baltimore 2000, 389–419.

Casper A. R., *Display and devotion. Exibiting icons and their copies in Counter-Reformation Italy*, in: *Religion and the senses in early modern Europe*, eds. W. De Boer, Ch. Göttler, Leiden–Boston 2013, 43–63.

Chatzidakis M., *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venice 1962.

Cozzi G., Knapton M., Scrabello G., *Povijest Venecije*, II, Zagreb 2007.

Čoralić L., *Prisutnost doseljenika sa istočnojadranske obale u Veneciji od XIII do XVIII stoljeća*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest 26 (1993) 39–78.

Čoralić L., *Bratovština slavenskih doseljenika Sv. Jurja i Tripuna u Veneciji. Izvori, historiografija i mogućnosti istraživanja*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest 27/1 (1994) 43–58.

Čoralić L., *Život i djelovanje kotorskih patricija u Mlecima od 16. do 18. stoljeća*, Radovi Zavoda za hrvatsku povijest 31 (1998) 131–140.

Ђурић В., *Иконе из Југославије*, Београд 1961 (Djurić V., *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961).

Ђурић-Татић М., *Легенда и српски Абагар*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 30 (1993–1994) 251–279 [Djurić-Tatić, *Legenda i srpski Abagar*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 30 (1993–1994) 251–279].

De Maria B., *Becoming Venetian. Immigrants and the arts in early modern Venice*, New Haven 2010.

Didi-Huberman G., *Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître*, in: *The Holy face and the paradox of representation*, eds. H. L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1998, 96–108.

Евсеева Л. М., *Спас Нерукотворный XIV–XVI вв.*, in: *Спас Нерукотворный в русской иконе*, eds. Л. М. Евсеева et al., Москва 2005, 82–105 (Evseeva L. M., *Spas Nerukotvornyĭ XIV–XVI vv., in: Spas Nerukotvornyĭ v russkoĭ ikone*, eds. L. M. Evseeva et al., Moskva 2005).

Ердељан Ј., *Изабрана места. Конструисање нових Јерусалима код православних Словена*, Београд 2013 (Erdeljan J., *Izabrana mesta. Konstruisanje novih Jerusalima kod pravoslavnih Slovena*, Beograd 2013).

Faulstich W., *Grundwissen Öffentlichkeitsarbeit*, München 2000.

Freedberg D., *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago 1989.

Georgopoulou M., *Late medieval Crete and Venice. An appropriation of Byzantine heritage*, The Art Bulletin 77/3 (1995) 479–496.

Гуревич А., *Категорије средњовековне културе*, Нови Сад 1994 (Gurevič A., *Kategorije srednjovekovne kulture*, Novi Sad 1994).

Grubb J. S., *Elite citizens*, in: *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297–1797*, ed. J. Martin, D. Romano, Baltimore 2000, 331–364.

Hozo Dž., *Umjetnost multioriginala. Kultura grafičkog lista*, Mostar 1988.

Ivanić B., *Glanz des Himmels. Mediterrane Wege christlicher Ikonen. Aus der Sammlung des Nationalmuseums Belgrad*, Berlin 2005.

Ivanić B., Marjanović V., *Serbie – terre sacrée de la culture européenne*, Vendée 2010.

Извод из иневнатра Дворца Његовог величанства краља на Дедињу, Архив Југославије, фонд Двор Краљевине Југославије, бр. 74, фасцикла 313.

Jejts F. A., *Veština pamćenja*, Novi Sad 2012.

Karaulashvili I., *The Abgar legend illustrated. Interrelation of the narrative cycles and iconography in Byznatine, Georgian and Latin tradition*, in: *Interactions. Artistic interchange between the Eastern and Western worlds in the Medieval period*, ed. C. Hourihane, Princeton 2007, 220–243.

Казанаки-Лаппа М., *Византийское и поствизантийское искусство в Венеции. Музей икон Греческого института византийских и поствизантийских исследований в Венеции*, Венеция 2009 (Kazanaki-Lappa M., *Vizantiĭskoe i postvizantiĭskoe iskusstvo v Venet͡sii. Muzeĭ ikon Grecheskogo instituta vizantiĭskih i postvizantiĭskih issledovaniĭ v Venet͡sii*, Venet͡sii͡a 2009).

Лазарев В. Н., *Историја византијског сликарства*, Београд 2004 (Lazarev V. N., *Istorija vizantijskog slikarstva*, Beograd 2004).

Лазић М., *Између патриотизма, побожности и трговине: мотиви издавачке делатности Божидара Вуковића*, Археографски прилози 35 (2013) 49–101 [*Izmedju patriotizma, pobožnosti i trgovine: motivi izdavačke delatnosti Božidara Vukovića*, Arheografski prilozi 35 (2013) 49–101].

Лидов А. М., *Святой Мандилион. История реликвии*, in: *Спас Нерукотворный в русской иконе*, eds. Л. М. Евсеева, А. М. Лидов, Н. Н. Чугреева, Москва 2005, 12–39 (Lidov A. M., *Svi͡atoĭ Mandilion. Istorii͡a relikvii*, in: *Spas Nerukotvornyĭ v russkoĭ ikone*, eds. L. M. Evseeva, A. M. Lidov, N. N. Chugreeva, Moskva 2005, 12–39.).

Luber K. C., *Albrecht Dürer and the Venetian Renaissance*, New York 2005.

Makuljević N., *A trade zone as the cultural space. Traders, icons, and cross-cultural transfer at the Adriatic frontiers in early modern times*, in: *Beyond the Adriatic sea. A plurality of identities and floating borders in visual culture*, ed. S. Brajović, Novi Sad 2015, 232–242.

Martin J., Romano D., *Reconsidering Venice*, in: *Venice reconsidered. The history and civilization of an Italian city-state, 1297–1797*, eds. J. Martin, D. Romano, Baltimore 2000, 1–38.

Медаковић Д., *Графика српских штампаних књига XV–XVII*, Београд 1958 (Medaković D., *Grafika srpskih štampanih knjiga*, Beograd 1958).

Милаш Н., *Списи о историји православне цркве у Далмацијско-истријском владичанству од XV до XIX века, 1,* Задар 1899 (Milaš N., *Spisi o istoriji pravoslavne crkve u Dalmacijsko-istrijskom vladičanstvu od XV do XIX veka, 1,* Zadar 1899).

Миловић М., *Додјељивање племићке титуле и грба Божидару Вуковићу и његовим потомцима од стране шпанског краља и римско-њемачког цара Карла V (1500–1518)*, in: *Штампарска и књижевна делатност Божидара Вуковића Подгоричанина*, ed. Ј. М. Миловић, Титоград 1986, 13–26 [Milović M., *Dodjeljivanje plemićke titule i grba Božidaru Vukoviću i njegovim potomcima od strane španskog kralja i rimsko-njemačkog cara Karla V (1500–1518)*, in: *Štamparska i književna delatnost Božidara Vukovića Podgoričanina*, ed. J. M. Milović, Titograd 1986, 13–26].

Милошевић М., *Нови извори Которског, Ватиканског и Млетачког архива о дјелатности Вуковића, штампара и књижара XVI вијека*, in: *Пет векова српског штампарства 1494–1994. Раздобље српскословенске штампе: XV–XVII век*, eds. М. Пешикан et al., Београд 1994, 215–333 (Milošević M., *Novi izvori Kotorskog, Vatikanskog i Mletačkog arhiva o djelatnosti Vukovića, štampara i knjižara*, in: *Pet vekova srpskog štamparstva 1494–1994. Razdoblje srpskoslovenske štampe: XV–XVII vek*, eds. M. Pešikan et al., Beograd 1994, 215–333).

Мирковић Л., *Икона са записом Божидара Вуковића*, Старинар 7 (1932) 127 [Mirković L., *Ikona sa zapisom Božidara Vukovića*, Starinar 7 (1932) 127].

Mitchell W. J. Th., *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago 1994.

Ousterhout R., *Sacred geographies and holy cities: Constantinople as Jerusalem*, in: *Hierotopy. The creation of sacred spaces in Byzantium and medieval Russia*, ed. A. Lidov, Moscow 2006, 99–108.

Пејић С., *Мандилион у поствизантијској уметности*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 34/35 (2003) 73–91 [Pejić S., *Mandilion u poslevizantijskoj umetnosti*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 34/35 (2003) 73–91].

Пет векова српског штампарства 1494–1994, eds. М. Пешикан et al., Београд 1994 (*Pet vekova srpskog štamparstva 1494–1994*, eds. M. Pešikan et al., Beograd 1994).

Петковић С., *Порекло илустрација у штампаним књигама Божидара Вуковића*, Зборник Матице српске за ликовне уметности 12 (1976) 121–135 [Petković, S., *Poreklo ilustracija u štampanim knjigama Božidara Vukovića*, Zbornik Matice srpske za likovne umetnosti 12 (1976) 121–135.

Радуновић Р. В., *О именима војводе Божидара Вуковића Подгоричанина*, in: *Штампарска и књижевна делатност Божидара Вуковића Подгоричанина*, ed. Ј. М. Миловић, Титоград 1986, 27–40 (Radunović R. V., *O imenima vojvode Božidara Vukovića Podgoričanina*, in: *Štamparska i književna delatnost Božidara Vukovića Podgoričanina*, ed. J. M. Milović, Titograd 1986, 27–40).

Rosand D., *Painting in sixteenth-century Venice. Titian, Veronese, Tintoretto*, Cambridge – New York 1997.

Rosand D., *Myths of Venice. The figuration of state*, Chapel Hill 2001.

Синдик Н. Р., *Издавачи, штампари, преписивачи*, Цетиње 1996 [Sindik N. R., *Izdavači, štampari, prepisivači*, Cetinje 1996].

Сковран А., *Војвода Божидар Вуковић – Dionisio della Vechia, гасталд Братства св. Ђорђа грчког у Венецији*, Зограф 7 (1977) 78–85 [Skovran A., *Vojvoda Božidar Vuković – Dionisio della Vechia, gastald Bratstva sv. Djordja grčkog u Veneciji*, Zograf 7 (1977) 78–85].

Schiller G., *Iconography of Christian art II. The Passion of Jesus Christ*, London 1972.

Schmitter M., *Virtuous riches. The bricolage of cittadini identities in early-sixteenth-century Venice*, Renaissance Quarterly 57/3 (2004) 908–969.

Штампарска и књижевна делатност Божидара Вуковића Подгоричанина, ed. Ј. М. Миловић, Титоград 1986 (*Štamparska i književna delatnost Božidara Vukovića Podgoričanina*, ed. J. M. Milović, Titograd 1986).

Тадић Ј., *Тестаменти Божидара Вуковића, српског штампара XVI века*, Зборник Филозофског факултета 7/1 (1963) 337–360 [Tadić J., *Testamenti Božidara Vukovića, srpskog štampara XVI veka*, Zbornik Filozofskog fakulteta 7/1 (1963) 337–360].

Тененти А., *Трговац и банкар*, in: *Човек ренесансе*, ed. Е. Гарин, Београд 2005, 191–221 (Tenenti A., *Trgovac i bankar*, in: *Čovek renesanse*, ed. E. Garin, Beograd 2005, 191–221).

The Holy Face and the paradox of representation, eds. H. L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1998.

Wolf G., *From Mandylion to Veronica. Picturing the "disembodied" face and disseminating the True Image of Christ in the Latin West*, in: *The Holy face and the paradox of representation*, eds. H. L. Kessler, G. Wolf, Bologna 1998, 153–180.

Мано-Зиси К., *Зборници за путнике Божидара Вуковића у светлу сачуваних примерака*, in: *Штампарска и књижевна делатност Божидара Вуковића Подгоричанина*, ed. Ј. М. Миловић, Титоград 1986, 151–171 (Mano-Zisi K., *Zbornici za putnike Božidara Vukovića u svetlu sačuvanih primeraka*, in: *Štamparska i književna delatnost Božidara Vukovića Podgoričanina*, ed. J. M. Milović, Titograd 1986, 151–171).

Живковић В., *Религиозност и уметност у Котору. XIV–XVI век*, Београд 2010 (Živković V., *Religioznost i umetnost u Kotoru XIV–XVI vek*, Beograd 2010).

Icon of the Holy Mandylion and representation of multi-layered visual identity of Božidar Vuković

Igor Borozan

Born in Podgorica (Zeta) in the hinterland of the Eastern Adriatic coast, Božidar Vuković has achieved a successful commercial and printing career in Venice during the third and fourth decade of the sixteenth century. Being an Orthodox Christian and belonging to the Slavic ethnic group, Vuković was successfully incorporated into the strictly determined Venetian society. His social status was further confirmed by being elected a gastald of the Greek fraternity of St. George in Venice. The highlight of his economic and political success took place in 1533 when Emperor Charles V awarded him a title of nobility. Vuković's transformation from emigrant to nobleman has confirmed the effectiveness of assimilation of foreigners into the political and economic society of Venice.

Božidar Vuković initiated the shaping process of his multi-layered visual identity by purchasing the icon of the Holy Mandylion from the monastery of St. Francis in Venice in 1520. The Western Christian iconographic solution for the Mandylion image (Vera Icon) did not prevent Vuković to pay for the icon, thus confirming the suppleness of Venice society in regards to its confessional differences during the early sixteenth century. On the back of the icon, Vuković inserted an *advertising* inscription written in Old Church Slavonic language of the Serbian recension which made the public familiar with the foundations of his changeable identity that was defined somewhere in-between feelings of loyalty to the Slavic ethnic group and obligations of patriotic loyalty to Venice. Subsequently, on the back of the icon a noble emblem of the newly formed Vuković noble family tree was painted confirming a representative character of this verbal and visual artifact within the mercantile system and caste subordinated world of Venetian elite. Intended for a ceremonial space of Greek Church of St. George, or the residential space of Božidar Vuković, the icon of Holy Mandylion has sublimated via words and images a process of inventing tradition in the function of the Vuković family. The pristine character of the image of Christ as an evidence of sanctity and antiquity of Venice was transferred to the family patriarch and his offspring concluding the verbal and visual representation of the newly established Vuković family tree. Having purchased the most important Christian *holy image*, Vuković has also legitimized his role within public and media space of Venice during the third and fourth decade of the sixteenth century. By artificial shaping of the icon of the Mandylion, Vuković confirmed the practice of a cultural capital purchase within the commercialization process of religion inside Venetian society of the first half of the sixteenth century.

On the beginnings of the Constantinopolitan school of embroidery*

Elena Papastavrou, Daphni Filiou

Ephoreia of Antiquities of Piéria
Byzantine and Christian Museum, Athens**

UDC 746.3.033.2»14-«
746.3(=14:560.118)»16/18»
DOI 10.2298/ZOG1539161P
Оригиналан научни рад

This paper examines Greek-Orthodox ecclesiastical embroidery in Ottoman Constantinople after 1453 until the emergence of the Constantinopolitan School of embroidery. We are well informed about the artistic production that flourished between the last decades of the seventeenth century and mid-nineteenth century via preserved artifacts and inscriptions bearing the embroiderers' signature. Nevertheless, our knowledge of the production between the fall of Byzantium and the last decades of the seventeenth century is lacking. In this paper, our aim is to evaluate whether the Byzantine artistic tradition continued to live in the Greek Constantinopolitan production. The iconographical and technical analysis of different artifacts will give the answer to this question revealing at the same time the foundation basis of the embroidery of that School.

Keywords: Post-Byzantine embroidery, embroidery of the School of Constantinople, Ottoman Constantinople, Greek-Orthodox church embroidery, Constantinopolitan embroidery school

This paper examines Greek-Orthodox ecclesiastical embroidery in Ottoman Constantinople after 1453 until the emergence of the Constantinopolitan School of embroidery. We are well informed about the artistic production that flourished between the last decades of the seventeenth century and mid-nineteenth century via preserved artifacts and inscriptions bearing the embroiderers' signature. Nevertheless, our knowledge of the production between the fall of Byzantium and the last decades of the seventeenth century is lacking. Art historians signal the beginning of the Constantinopolitan School with Despineta, whose earliest known work is dated to 1673 (fig. 1): an *epitaph* of the church of Sts. Theodores in Vlanga, Constatinople, burnt on the 6th of September 1955.[1] Most likely, many relative contemporary artifacts have been destroyed during the last two turbulent centuries of Ottoman history. Moreover, it should also be taken in consideration that a great number of the artifacts housed at the Ecumenical Patriarchate still remain unknown. The present paper will investigate the Greek-Orthodox embroidery production during the two centuries that follow the sack of Constantinople. Our aim is to evaluate whether the Byzantine artistic tradition continued to live in the Greek Constantinopolitan production. The iconographical and technical analysis of different artifacts will give the answer to this question revealing at the same time the foundation basis of the embroidery of that School.

Fig. 1. Epitaph, by Despineta, Sts. Theodores in Vlanga, Constantinople, photo: Mellas, Μνημοσύνη Β΄, p. 338

The embroidery in Constantinople after the fall, in 1453

After 1453, the first documented evidence concerning artifacts related to the Greek community of Constantinople comes from the first decade of the seventeenth century and it is a bilingual inscription (Slavonic and Greek) engraved in the embroidered liturgical veil of the

---

* The present paper makes part of a catalogue raisonné on ecclesiastical embroideries from Constantinople (17th–19th centuries), under publication.

** epapastavrou@yahoo.gr; epapastavrou@culture.gr; dafiliou@yahoo.com; deltafi5@gmail.com

[1] The first known work of Despineta, the epitaph veil of the church of Sts. Theodores in Vlanga, Constantinople, bears an inscription with her name and the date 1673 (ΑΧΟΓ΄). During the episodes of September 6th, 1955, the monument as well as the embroidery were burnt down. The photo of the veil has been published by A. Mēllas, *Μνημοσύνη. Κωνσταντίνου Πόλις. Η Εντός των Τειχών Ορθοδοξία*, Β΄, *Από Κερατίου εις Προποντίδα*, Athens 2006, 338.

Fig. 2. Epitaph, Secu Monastery, photo: Broderia Romaneasca, fig. 79

Fig. 3. Epitaph, detail, Secu Monastery, photo: Broderia Romaneasca, fig. 80

Secu Monastery (Moldavia)[2] dated in 1608 (figs. 2 and 3): "this holy and sacred veil has been realized at the great expense of the excellent ruler Nestor Ourekia, great Vornic of Moldavia, and of his wife Metrophano and was dedicated to the monastery called Secoul made by the hand of nun Philothei in Constantinople in the year of Lord 1608, 1st indiction, with the aid of lord Ioannakis".[3] According to this inscription, the Epitaph of Secu Monastery was commissioned at the beginning of the seventeenth century to a Greek embroidery workshop in Constantinople. The harmonically organized design[4] appears to be of a very high quality technique: the threads of the figures' skin are slim, various stitches were used for rendering the metals and pearls were used for decorating Christ's and Mary's nimbus. This high quality piece of art attests the existence of a mature embroidery workshop from as early as the first decade of the seventeenth century. Professor Petre Nasturel[5] suggested that another series of veils must have been commissioned to Constantinople on the grounds of common decorative similarities (floral motif in the border). Three are found in Susevita: the first is dated in 1597, the second in 1606 and bears the portrait of Jeremia Movila[6] and the third in 1609 with the portrait of voevod Symeon Movila.[7] As far as the earlier period is concerned, Nasturel has attributed a commission of voevod Petros the Lame (1576/1577) depicting the Anastasis to an embroidery workshop of Constantinople. The artifact is in the Episcopal Museum of Buzau.[8] But we could attribute many artifacts dated between the end of the fifteenth and the first decades of the seventeenth century and housed in different Romanian monasteries and museums to Constantinopolitan embroidery workshops: an *epimanikion* with Greek inscriptions of the sixteenth century;[9] an epitaph belonging to the collection of the monastery of Sucevita (fig. 4), with Greek inscriptions in the interior and a Slavonic inscription on the bordure (1592–1593);[10] an *epitrachelion* with Greek inscriptions (1618) in the Museum of Arts, Bucharest;[11] an *aer* with the representation of Threnos (1625–1626) at the Dragomirna monastery;[12] an *epigonation* with the Anastasis (1638) at the Secu monastery;[13] an epitaphios-veil with Greek inscriptions (1638) in the Museum of Arts, Bucharest;[14] and probably the portraits of the spouse of Vasile Lupu and of his son John (middle of seventeenth century).[15]

Due to the historical circumstances, Constantinopolitan embroidery of the Byzantine and Post-Byzantine

2 P. Nasturel, *L'épitaphios constantinopolitain du monastère roumain de Sécoul (1608)*, in: Charistērion eis Anastasion Orlandon 4, Athens 1967–1968, 130–140, pl. LXIII–LXVII.

3 In the lower part of the veil, the inscription reads: Ο ΠΑΡΩΝ ΑΓΙΟΣ ΚΑΙ ΙΕΡΟΣ ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΕΤΕΛΕΙΟΘΕΝ ΔΑΠΑΝΗ ΠΟΛΛΗ ΤΟΥ ΤΙΜΙΩΤΑΤΟΥ ΑΡΧΟΝΤΟΣ ΚΥΡ ΝΕΣΤΟΡΟΣ ΟΥΡΕΚΙΑ ΜΕΓΑΛΟΥ ΒΟΡΝΙΚΟΥ ΠΑΣΗΣ ΜΟΛΔΑΥΙΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΣΥΖΥΓΟΥ ΑΥΤΟΥ ΜΗΤΡΟΦΑΝΟΥΣ ΚΑΙ ΑΦΙΕΡΩΘΗ ΕΙΣ ΤΟ ΜΟΝΑΣΤΗΡΙΟΝ ΑΥΤΟΥ ΚΑΛΟΥΜΕΝΟΝ ΣΕΚΟΥΛ ΣΠΟΥΔΗ Κ ΕΠΙΜΕΛΙΑ ΔΙΑ ΧΕΙΡ(ΟΣ) ΦΙΛΟΘΕΗΣ ΜΟΝΑΧΗΣ ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ; and in the right margin: *ΕΝ ε(τει) χ(ριστο)υ αχηω ιν(δικτιωνος) αης + κοπω και συνδρομη κυριτζη ιωαννακη*.

4 Unfortunately it was not possible to study in detail the *epitaphios* veil of the Secu monastery.

5 Nasturel, *op. cit.,* 133–136, pl. XLIV–XLVI.

6 M. A. Musicescu, A. Dobjanschi, *Broderia veche românească*, Bucharest 1985, fig. 74, 75.

7 *Ibid.,* cat. no. 68, fig. 81.

8 Nasturel, *op. cit*., 135, n. 6, with bibliography.

9 Musicescu, Dobjanschi, *op. cit.,* cat. no. 57, fig. 73.

10 *Ibid.*, cat. no. 56, fig. 68–70.

11 *Ibid.*, cat. no. 73, fig. 88.

12 *Ibid.*, cat. no. 74, fig. 85–86.

13 *Ibid.*, cat. no. 86, fig. 87.

14 *Ibid.*, cat. no. 83, fig. 89.

15 *Ibid.*, cat. nos. 97 and 98, fig. 95–99.

Fig. 4. Epitaph, Monastery of Sucevita, photo: Broderia Romaneasca, fig. 69

Fig. 5. Epitaph, Monastery of Iveron, photo: Karabina--Vlachopoulou, Monastery of Iveron, p. 23–24

Fig. 6. Embroidered veil, photo: Kerkovian-Achdjian, Tapis et textiles, fig. 111

periods is better preserved in Romania than anywhere else. We may also assume that the local production was frequently stimulated by Greek artists coming from the capital to establish local embroidery workshops or by imported works of art from Constantinople, usually commissioned by local rulers. This had always been the case regarding Byzantine influences in the periphery of the Byzantine world (e.g. the case of Venice during the middle ages).[16] These direct influences kept Romanian embroidery production close to the principles of Constantinopolitan artistic tradition. If Constantinople had not played an important role as an embroidery center, reaching the Danube Principalities after 1453, the veil of Secu monastery probably would had not been executed and signed by the Constantinopolitan nun Philothei in 1608. Furthermore, the icon-cloth of Gherasim of Galata (1681)[17] or the priest's stole with the portraits of Constantin Brancoveanu and Princess Maria made by Despineta (1695)[18] are indicative of this Romanian custom to commission embroideries to the best workshops of the Capital.

Apart from works of art in Romania, we have additional material at our disposal attesting the continuation of the Byzantine artistic tradition in the Constantinopolitan Greek-Orthodox ecclesiastical embroidery workshops during the sixteenth century. Two pieces of the sixteenth century are traced back on Mount Athos: first, in the Koutloumousiou monastery, there is a *podea*,[19] donation of the prince of Vlachia Vlad Vintila (September 1532 – June 1535); and second, an epitaph distinguished for its high artistic quality[20] at the Iveron Monastery (fig. 5). Regarding the first decades of the seventeenth century, there is also a liturgical veil in Jerusalem, published by Maria Theochari.[21] According to its inscription the commissioners were Scarlat and Kokona, ancestors of Alexandros Mavrokordatos, a high official of the Ottoman Empire; the date 1613–1614 is also mentioned. Another embroidered epitaph by "hand of the monk David" in 1637 is kept today in the ecumenical Patriarchate.[22] Furthermore, the Armenian Patriarchate of Jerusalem[23] has in its collection ecclesiastical embroideries which evidently follow Byzantine prototypes, such as the veil dedicated to the apostles Peter and Paul dated 1619,[24] the veil of the church of Saint Nicolas in Constantinople (1620)[25] and the veil of Saint George of Samatia, Constantinople (1620; fig. 6).[26] These artifacts attest for Constantinople's position as artistic center of Christian ecclesiastical production. Armenians could have been clients of Greek workshops or could have been strongly influenced by them. This can be proved, for

16 O. Demus, *The mosaics of San Marco in Venice*, 1–4, Chicago 1984, *passim*.

17 Musicescu, Dobjanschi, *op. cit.,* 64.

18 *Ibid*.

19 M. Theocharē, *Υπογραφαί κεντητών επί αμφίων του Άθω*, EEBS 32 (1963) pl. 2.

20 E. Vlachopoulou-Karabina, *Holy Monastery of Iveron: gold embroideries*, Mount Athos 1998, 20–25.

21 For a photo of the veil see M. Theocharē, *Ο επιτάφιος του Παναγίου Τάφου*, Athens 1970, 5–17; the study does not deal with the embroidery itself, but focuses mainly on the issue of the donors' origin. We have not seen the actual artifact.

22 Mēllas, *Μνημοσύνη*, 210.

23 B. Narkiss, *Armenian art treasures of Jerusalem*, New Rochelle 1979, pl. 179.

24 R. H. Kévorkian, B. Achdjian, *Tapis et textiles arméniens*, Marseille 1991, 120, fig. 109.

25 *Ibid.*, 121, fig. 110.

26 *Ibid.*, 181, fig. 111.

Fig. 7a. Epitrachelion BXM 1022, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

Fig. 7b. Epitrachelion BXM 1022, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

Fig. 7c. Epitrachelion BXM 1022, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

example, by the striking similarity between the *epigonation* of the Etchmiadzin Museum (1713)[27] and the Despineta's *epigonation* (1696) at the Benaki Museum.[28]

Taking this information into consideration, the following question arises: to what extent did Greek-Orthodox ecclesiastical embroidery continue the Byzantine tradition?

This question could be answered if we compare the technique of Byzantine embroidery with Post-byzantine Constantinopolitan production. Beginning, we can refer to a Late-Byzantine *epitrachelion* at the Byzantine and Christian Museum, Athens (BXM 1022; fig. 7a). It is decorated with figures of saints in medallions, or standing

27 *Ibid.*, 136, fig. 129. There are iconographic similarities; however the technique is characteristic of the School of Constantinople.

28 A. Ballian, *Relics of the past*, Milan 2011, 153, no. 43.

Fig. 8a. Epitaph of Thessaloniki, detail, archive photo: Byzantine and Christian Museum

Fig. 8b. Epitaph of Thessaloniki, detail

beneath elaborate arcs with floral motifs, whereas rhombs containing geometrical motifs and fleurs-de-lys appear in the lower register. Despite the damage, especially in the naked parts of the bodies embroidered with silk threads (fig. 7b), microscopic observation revealed the following technical features: 1) the embroidered surface of wires or metal threads is smooth (it is not embossed), although there are very fine padding threads, underneath; 2) the skin, beards, moustache and hair are made with very fine silk threads; 3) silk and metal threads (a silk core and a metal strip wound more or less densely around it) as well as wires are applied (fig. 7c); 4) the wires are worked in groups of three fixed on the sides; 5) we find the combination of a silk thread wound with a wire (or more wires); 6) the contour of some details of the design, such as the draperies, could be made by a colored silk thread (fig. 7c).

The extended damage in the previously mentioned *epitrachelion* forced us to take into account another very well-known piece of art, the veil of Thessaloniki (fig. 8a).[29] Decorated with the Christ-Amnos in the middle of two scenes of the Communion of the Apostles it demonstrates perfectly how the embroiderers' needle rivaled the painters' brush. This veil is of particular importance since it is very well preserved. The examination of the technique has shown the following: 1) again here, the labor is not embossed; 2) split stitch is used for the skin and the color contrasts are impressive (fig. 8b); 3) metal threads or wires are couched with undyed silk thread (fig. 8c); 4) in some areas silk threads are wound around wires, giving a special optical effect (fig. 8d).

Fig. 8c. Epitaph of Thessaloniki, detail

The next artifact that we will examine is an *epitrachelion* (stole) of the Peloponnesian Folklore Foundation (figs. 9a and 9b). An inscription informs us that it belonged to the Metropolitan of Chalcedon, whose seat is geographically adjacent to Constantinople. The stole bears the date 1471; therefore, constructed two decades after the political changes in Byzantium it is still deeply rooted in the Byzantine artistic tradition of the Capital, mainly decorated with Dodecaorton scenes in medallions and dragon-like motifs placed in-between. Our assiduous examination on the technique has shown that in the relatively flat embroidery, the padding threads applied under the metal wires create a very thin core, while the contours of the medallions are more embossed. Occasionally, the color of the couching silk threads is very contrastive (e.g.

Fig. 8d. Epitaph of Thessaloniki, detail

[29] A. Muthesius, *Studies in silk in Byzantium*, London 2004, 175–206, with bibliography.

Fig. 9a. Epitrachelion, photo: courtesy of the Peloponnesian Folklore Foundation

Fig. 9b. Epitrachelion, detail, photo: courtesy of the Peloponnesian Folklore Foundation

Fig. 10a. Epitrachelion, Tatarna Monastery, photo: Koumoulidis et al., Το Μοναστήρι της Τατάρνας, p. 88

live purple on light blue) regarding the color surface on which they are applied, a typical Byzantine practice, as we have seen above. Furthermore, systems of three or four wires, wound in S-shape with a silk thread, are fixed in the surface, also according to Byzantine tradition (compare with the Byzantine artifacts mentioned above).

To continue, Tatarna Monastery has in its collection an *epitrachelion* bearing an inscription indicating that it was produced in 1609 in Constantinople (fig. 10α).[30] Its embroidered decoration shows the Apostles standing be-

[30] I. Koumoulidēs, *Το μοναστήρι της Τατάρνας. Ιστορία και Κειμήλια*, Athens 1991, 88.

Fig. 10b. Epitrachelion, Tatarna Monastery, detail

Fig. 10c. Epitrachelion, Tatarna Monastery, detail

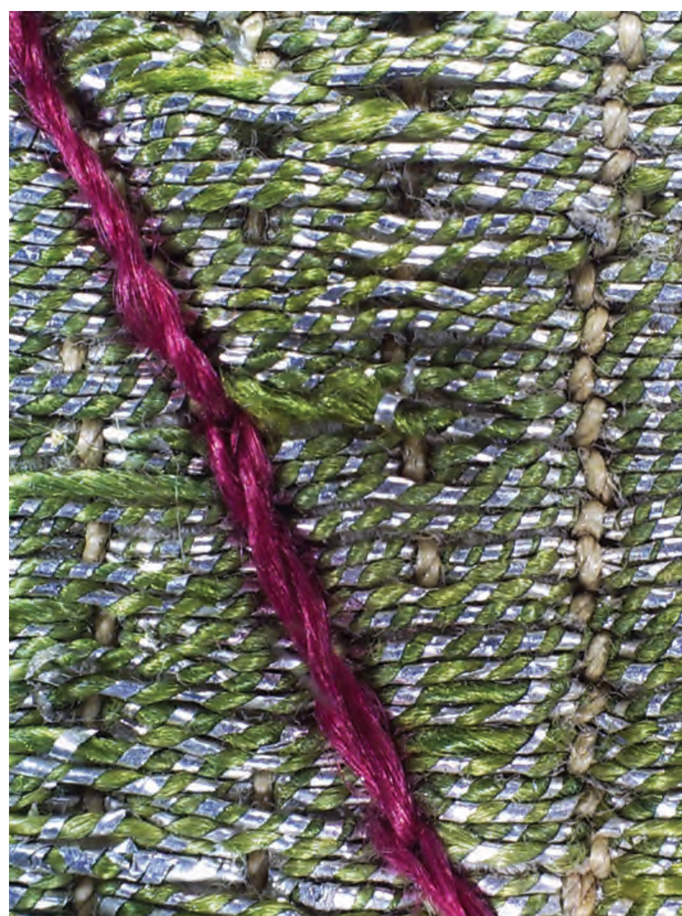


Fig. 10d. Epitrachelion, Tatarna Monastery, detail

Fig. 10e. Epitrachelion, Tatarna Monastery, detail

neath arches. In the neck, there is a medallion with the bust of Christ as High Priest who extends both hands in a blessing gesture (fig. 10b). The design shows the figures in *contraposto* with floating drapery (fig. 10c). Nevertheless, the simple and rough embroidery work of this stole, contrary to standard scholarly approach,[31] is unrated to the high quality, sophisticated Byzantine embroidery as far as the materials and technique are concerned. In fact, here, apart from the flesh (fig. 10e) which is by silk threads and the letters of the inscriptions, by wires (fig. 10f), the rest of the whole surface is covered only by metal threads (fig. 10d): a silvered or gilded strip[32] is wound around a silk core of different colors. Applied in a straight line and couched by two with silk thread, metal threads create the background, the architectural members and the protagonists' garments. Besides, a characteristic feature of Byzantine embroideries is to be noted: the borderlines of the draperies or contours are marked with colored silk threads (fig. 10d). The Apostles' skin (fig. 10e) is made by satin

[31] M. Theochare, Εκκλησιαστικά Άμφια της Μονής Τατάρνης, *Θεολογία* (27) 1956, 139-141; H. Vlachopoulou-Karabina, *Εκκλησιαστικά Χρυσοκέντητα Άμφια Βυζαντινού Τύπου στον Ελλαδικό Χώρο (16ος–19ος αιώνας): Το Εργαστήριο της Μονής Βαρλαάμ Μετεώρων*, Trikala 2009, 306.

[32] We do not know if the metal strip is plated silver or silver.

Fig. 10f. Epitrachelion, Tatarna Monastery, detail

Fig. 11a. Epimanikion of Denys IV, the Baptism, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

Fig. 11b. Epimanikion of Denys IV, the Transfiguration, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

stitch of rather thick silk threads, while their features are not detailed, made by stitches of dark brown silk over the already made skin. Most possibly, this type of simple and almost raw, "monastic" technique seems to correspond to a current developed parallel to the Byzantine technique described earlier which survived during the Post-Byzantine period. Actually, similar examples to the technique of the Tatarna *epitrachelion* could be discerned.[33]

A pair of *epimanikia* (figs. 11a and 11b),[34] dated 1672 (*AXOB*), of private collection, shows direct connection with the high level Byzantine technique. The inscription written horizontally in the lower part of the garments[35] attests that they have been created for the Ecumenical Patriarch Denys IV. The commissioner, Denys Mouselimes Komnenos,[36] a man of good education and taste for luxury – whose first tenure as patriarch lasted from 1671 to 1673[37] – is well known for the expensive garments he bequeathed in the Ecumenical Patriarchate and the Iveron monastery of Athos.[38] He signed on the *epimanikia* as *Byzantine* proudly declaring his descent from a notable family of Constantinople, the place of his birth. This pair of *epimanikia* can certainly be attributed to a Constantinopolitan workshop and therefore is an important artifact for our case study. The *epimanikia* are decorated with two epiphany scenes of Byzantine tradition, the Baptism and the Transfiguration respectively. The theological meaning of the representations is highlighted by an inscription in the upper part of the garments: the words of God during the Baptism are written in gold letters: THIS IS MY BELOVED SON.[39] Both scenes are placed centrally and are surrounded by columns supporting an arch, while a vase with flowers is located in both sides.

In the Baptism scene of the *epimanikion* (fig. 11a), the standing Christ occupies the main perpendicular axis of the composition where River Jordan runs, while the illuminated dove emerges from heaven. On the left riverside, John the Baptist in a characteristic pose is bending upon the head of Christ; and on the right, four angels are assisting the Epiphany. Some details such as the tree with the axe[40] or the fishes swimming

33 For example, the epitrachelion in the Iveron Monastery; for a photo cf. E. Vlachopoulou-Karabina, *Holy Monastery of Iveron: gold embroideries*, Mount Athos 1998, 56 sqq.

34 Unpublished. I am indebted to Dr. Apostolopoulos for helping me comprehend the meaning of the inscription on this pair of *epimanikia*.

35 ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΤΟΥ Κ ΟΙΚΟΥΜΕΝΙΚΟΥ ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΟΥ ΑΧΟΒ.

36 On Denys Mouselimes Komnenos, the Bishop of Larissa, cf. *Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια*, Athens 1966, vol. 7.

37 M. Gedeōn, *Πατριαρχικοί πίνακες*, Constantinople 1884, 595.

38 M. Theocharē, *Υπογραφαί κεντητών επί αμφίων του Άθω*, EEBS 32 (1963) 496–503, pl. 1.

39 *Οὗτός ἐστιν ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπητός.*

40 This detail appears after the Iconoclasm (G. Ristow, *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965, 48) and is related to the evangelical saying: "ήδη δε και η αξίνη προς την ρίζαν των δένδρων κείται. Παν ουν δένδρον μη ποιούν καρπόν καλόν εκκόπτεται και εις πυρ βάλλεται" (Mt. 3.10 and Lc. 3.9).

in the river,[41] as well as the lower part's personifications of Jordan and the See[42] are connected with Byzantine iconographical tradition.[43] This scene is similar to the Baptism in fresco[44] and icons[45] at Stavronikita and Pantocrator monasteries (second half of the sixteenth century).[46] In particular, the personifications of the River and the See with the crown are found not only in the Pantocrator monastery icon,[47] but also in Northern Greek Post-Byzantine icon workshops.[48] In other words, the composition is based on a Byzantine iconographical scheme, which was diffused in northern Greece through the painting of Theophanes the Cretan.

On the other hand, the Transfiguration scene (fig. 11b) is organized in two levels.[49] In the upper level, Christ dressed in white garments and within illuminating aureole appears on the mount Thabor, flanked by Elijah on the left and Moses on the right. In the lower level, the three scared disciples, Peter, John, and Jacob, have fallen on the ground. The Transfiguration (Mt. 17, 2–9; Marc 9, 2–9; Lc. 9, 28–36) is a symbolic scene evoking the rejuvenation of human nature, while the two prophets, Moses and Elijah, symbolize the dead and living humans respectively.[50] The scene is related to late Byzantine,[51] as well as Post-Byzantine works. It is similar to the iconography of two icons: one by Theophanes the Cretan (1535–1546)[52] and another seventeenth century found in Arta,[53] especially as far as the pose of the disciples is concerned,[54] for which numerous variations exist.

Fig. 11c. Epimanikion of Denys IV, detail of the Transfiguration, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

The bordure's decoration and garments' background deserve a special note. In the bordure, between two thin bands, a floral motif is unfolded with stem, leaves, and various kinds of flowers. This motif, as well as the various plants, tulips, carnations, daisies, and leaves emerging from the elaborate vase in either side of the central scene, are usually found in the Ottoman art of the same period and later.[55] Furthermore, there is an interesting detail in the handles of the vases: they are made by semi-*anthemia* combined with masks in profile; a long twisting stem with flower at his end is emerging from the masks' mouth. This is a characteristic theme of Renaissance art,[56] also found in Italian brocades with Ottoman flavor.[57]

The previous analysis on the iconography of Denys IV's *epimanikia* (1672) has shown that the artistic trends of seventeenth century evident in monuments of North-

[41] In the Baptism scene the details of the fishes swimming in the river refers to prophetic visions related to the generative power of the "live water" and to eschatological symbolisms; cf. H. Papastavrou, *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l'Annonciation*, Venise 2007, 278 *sq*.

[42] For these personifications, v. D. Mouriki, *The mosaics of Nea Moni on Chios,* Athens 1985, 136, n. 10.

[43] Like in the Baptism of St. Achillios in Arilje (1296), as well as in the Pammakaristos (1310) in Constantinople: C. Mango, H. Belting, D. Mouriki, *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye camii) at Istanbul*, Washington 1978, 64–65, pl. 5 (Pammakaristos), fig. 117[a] (St. Achillios).

[44] M. Chatzēdakēs, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα,* Hagion Oros 1986, fig. 7.

[45] A. Karakatsanis, Ch. Patrinelis, M. Theochari, *Stavronikita Monastery*, Athens 1974, fig. 8.

[46] *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος,* Mount Athos 1998, 121, 149, fig. 61, 80.

[47] *Ibid,* fig. 80.

[48] For example cf. the icon of the Baptism (the eighteenth century) of the collection Oikonomopoulos: Ch. Baltoyianni, *Icons. Demetrios Ekonomopoulos Collection*, Athens 1986, no. 176.

[49] The two episodes usually related with Christ's and the disciples' ascent and descent on the mountain are absent in our composition.

[50] See P. Eudokimōph, *Η τέχνη της εικόνας: Θεολογία της ωραιότητος*, Thessaloniki 1980, 228; B. Papadopoulou, A. Tsiara, *Εικόνες της Άρτας*, Arta 2008, 387, n. 55.

[51] G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916, 222 sqq; *Dionysiou tou Fourna. Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, ed. A. Papadopoulos-Kerameōs, St. Petersburg 1906, 97; see also the Parisian manuscript of Kantakouzinos (fourteenth century.) in: G. Galavarēs, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Athens 1995, 224; as well as the fresco painting in Sklaverochori (1400), Crete; cf. M. Borboudakēs, *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου*, in: *Euphrosynon. Aphierōma ston M. Chatzēdakē 1,* Athens 1991, 378, 388, pl. 196[a], where other similar cases from Crete are mentioned.

[52] *Εικόνες Μονής Παντοκράτορος*, Hiera Monē Pantokratoros 1998, 104–111, fig. 53.

[53] Papadopoulou, Tsiara, *op. cit.,* 139.

[54] For various examples of the disciples' pose echoing Palaeologan type v. M. Acheimastou-Potamianou, *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1983, 137, n. 374.

[55] H. Bilgi, I. Zanbak, *Skill of the hand, delight of the eye. Ottoman embroideries in the Sadberk Hanim museum collection*, Istanbul 2012, Nos. 42, 44, 45, 46; *Textile furnishings from the Topkapi Palace Museum*, eds. H. Tezcan, S. Okumura, Istanbul 2007, no. 59. The sinuous motif of the bordure bears very strong European influence and becomes also very common in the Ottoman art.

[56] Cf. Vases of fifteenth–seventeenth centuries: J. E. Poole, *Italian maiolica and incised slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1995, 54, 59 (for the mask), 46 (for the fictional and hybrid creatures); 55 (for the semi-anthemia of the handles).

[57] A seventeenth century textile from Venice may not represent exactly the motif under discussion, but demonstrates similar types of vases with stems of plants and flowers, as well as, with zoomorphic shapes and masks, cf. D. Davanzo Poli, *Seta & Oro: la collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venice 1997, 50, cat. no. 39.

Fig. 11d. Epimanikion of Denys IV, detail of the Baptism, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

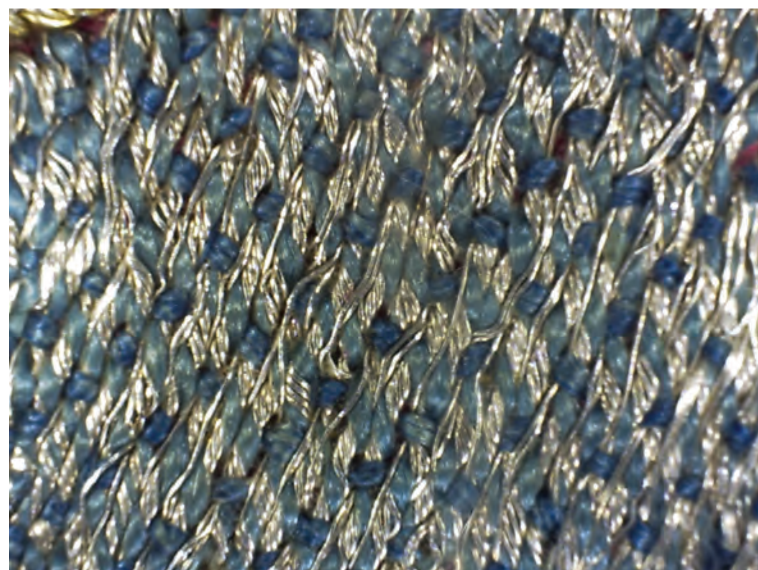


Fig. 11e. Epimanikion of Denys IV, detail of the Baptism, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

Fig. 11f. Epimanikion of Denys IV, detail of the Transfiguration, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

ern Greece are also favored in the City of Bosphorus. Also, the special features that may be observed in the decorative themes of Ottoman textiles and the combination of Ottoman motifs with the seventeenth century Italian features are also attested in Greek-Orthodox ecclesiastical decorative systems. In the following technical analysis of this embroidery we shall ascertain its deep roots in Byzantine tradition, whereas at the same time some innovative tendencies make their apparition.

The excellently preserved embroidery is a very fine work in smooth surface with materials of high quality: gilded and silver wires and strips, different colors of silk threads, pearls (now missing around the haloes) and a great variety of stitches. Furthermore, the French knots in the bordure of the columns and arches (fig.11d), as well as the golden letters, demonstrate the high level of workmanship of the workshop that executed the patriarchal commission. The skin of the figures is made by fine silk in satin stitch, which resembles somewhat human anatomy, while their features are created with dark silk threads applied on the satin stitch of the skin (fig.11c). In the haloes, bright wires appear in a higher relief, while features, such as water (fig. 11e), are made by a blue silk thread wound loosely with wires (so that we can see the color intermediately). In some places, this system can be associated with two or three parallel wires. We can also see something that does not appear often later, but is derived from the Byzantine tradition: the silk thread for couching is intense blue, so that it contributes to the entire chromatic impression. This game with chromatic impressionism can also be seen in the contour of the columns by using French knots of intense blue silk thread, as well as in the color effects of the ground. We actually see both: a) silk threads wound around wires leaving intervals; b) the surface covered by colored silk threads (grey, green or brown), above which groups of three gilded wires are couched in the form of a grid allowing the background's color to be seen (fig. 11f). The grid is couched with silk thread of the corresponding color. So, on the microscope it appears as a tabby bar binding with the exposed ground, while to the eye it appears as a bright color surface.

Small details are attentively marked. For example, in the Transfiguration, the hair of Elias is made by a two plied Z-shaped wound silk thread so that they appear curly (fig. 11c). Moreover, other features in this embroidery, such as the plait applied in the contour of the persons or the draperies, the spirals (tirtir) and French knots (fig. 11d), are all features that will dominate ecclesiastical embroidery of Ottoman Constantinople. The concern about depicting "realistically" small details does not characterize Byzantine embroidery in general, but it will appear more often in later centuries, at least in the works of the Constantinopolitan School of embroidery.

Fig. 12a. Epitaph BXM 2119, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

Fig. 12b. Epitaph BXM 2119, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

The next veil we will examine is an epitaph[58] (BXM 2119) of the Byzantine and Christian Museum collection, decorated with a multi-figured composition combining the Lamentation and the Descent from the Cross (fig. 12a). The artifact was donated to the Museum by the Zarifi family, a notable family of the Greek community of Constantinople. This fact combined with the sophisticated technique and iconography of the embroidery prompts us to examine it in this paper, although only the date (AXOB = 1672) is provided by the inscription and not its origin. Before the veil entered the Museum, extensive damage in its lower part had been restored by the addition of an oblong piece of silk along the lower edge of the veil. Damage is also visible where the silk fabric is not covered by embroidery, as well as in the central axis of the composition. Therefore, it is possible to examine the inner textile made of thick cotton tabby fabric. The obverse is covered by a thinner light brown fabric that could also have been added during a more recent period. Curiously, in both scenes the embroidery of the Christ's skin has disappeared completely. It seems that in a later intervention and before the object came into the Museum, somebody had removed completely the partially destroyed embroidery of the body. During a recent restoration[59] in the Museum a fine tulle has been added on the veil's surface.

The lower part of the veil is dominated by the Lamentation with Christ laying horizontally on the shrine, Virgin Mary in the left side holding the head of her son in her lap and bending over Him; the rest of the people are placed behind the shrine, represented in sorrowful poses. Behind and above the Lamentation, in a second level, Joseph from Arimathea, Nicodemos and John are depicted in process of helping to remove the dead body of Christ from the Cross. Two upright angels with *rhipidia*, placed left and right, are slightly bending over Christ, emphasizing the liturgical symbolism of the scene. Beneath the angels a man and a woman without a nimbus are depicted praying in a smaller scale than the angels. Symbols of the evangelists encircled in medallions are placed in the four corners of the veil. In the background, the sun and the moon appear among the stars and the inscriptions.[60] In the lower part of the veil, the hymn of the Holy Friday,[61] the date AXOB and the commissioner's name, Manoli, are written. The composition is framed by two fine bands of silver wire. Both represented scenes follow iconographical types of the Cretan School of painting.[62] Stylistically, it is worth noting that the figures and the aristocratic faces are nicely designed, while the composition is harmonic and rhythmic. The Lamentation theme under the Descent from the Cross is almost enclosed in a semi-circular shape, creating thus a compositional type occurring commonly in Constantinopolitan workshops. The association of the two scenes is not very common in liturgical veils of this kind.[63] Especially, the fact that both scenes are arranged one behind the other in a relative perspective with focus on the Cross indicates both learned designer and commissioner.

As far as technique is concerned, the following features are characteristic. The light brown satin fabric of the embroidery lined with a cotton fabric bears a relatively smooth embroidery. Like in Byzantine technique, the work of the skin, features and hair is fine and detailed. Moreover, metals are fixed in all types of sophisticated stitches and gold is surprisingly bright, despite of the great damages caused to the artifact. Additionally, part of the garments (fig. 12b) or the book of the evangelists is co-

58 H. Papastavrou, *Un épitaphios brodé du 1672 au Musée Byzantin*, Deltion ChAE 20 (1999) 399–407.

59 In 2004, Anna Mastromena conserved the epitaph.

60 Η ΕΠΙΚΑΘΗΛΩΣΙΣ, Ο ΕΠΙΤΑΦΙΟΣ ΘΡΗΝΟΣ.

61 Ο ΕΥΣΧΗΜΩΝ ΙΩΣΗΦ ΑΠΟ ΤΟΥ ΞΥΛΟΥ ΚΑΘΕΛΩΝ ΤΟ ΑΧΡΑΝΤΟΝ ΣΟΥ ΣΩΜΑ ΣΙΝΔΟΝΙ ΚΑΘΑΡΑ ΕΙΛΗΣΑΣ ΚΑΙ ΑΡΩΜΑΣΙΝ ΕΝ ΜΝΗΜΑΤΙ ΚΕΝΩ ΚΗΔΕΥΣΑΣ ΑΠΕΘΕΤΟ ΕΤΟΥΣ ΑΧΟΒ ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΜΑΝΟΛΗ.

62 For the Lamentation cf. *Byzantine and Post-Byzantine Art*, Athens 1986, no. 126; for the Descent from the Cross see: M. Chatzēdakēs, *Marcantonio Raimondi und die postbyzantinischkretische Malerei*, Zeitschrift für Kirchengeschichte 10 (1940) 154–159, figs. 8 and 6; N. M. Chatzēdakē, *Icons. The Velimezis collection*, Athens 1998, fig. 193, 194; Papastavrou, *op. cit.*, 402, 403, n. 10, 15–17.

63 There are three epitaphios of Serban Kantakouzenos of Valachia dated 1681, depicting the Lamentation and Descent from the Cross side by side. Cf. P. Johnstone, *The Byzantine tradition in church embroidery*, London 1967, 125, fig. 111. An epitaph veil similar to that of the Byzantine and Christian museum is housed in the Museum of Greek folk art in Athens.

Fig. 12c. Epitaph BXM 2119, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

Fig. 13a. Epigonation BXM 1702, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

vered with combined materials: eight wires are wound in S-shape around one silk thread (in blue or green tones or undyed). On the other hand, what seems innovative in this work is the painter's intervention in certain parts as this may be observed in Nicodemos' hair and beard (fig. 12c) or in the shading of the Virgin's face.

In conclusion, material quality, the work of the skin, the *ethos* of the faces, as well as the complexity of the composition all indicate a high level workshop of the Capital of the seventeenth century, which could be a rival to the one the Patriarch Denys IV would choose to commission his garments. If this conclusion is correct, then we could argue that Constantinople was a very open and receptive center of different artistic tendencies, not only for Northern Greek painting trends but also for those of the Cretan School of painting.

Now we will shift our focus to an *epigonation* (BXM 1702) (fig. 13a) of the Byzantine and Christian Museum, decorated with the Triumphant Pantocrator and made by the famous embroiderer, Despineta; her signature and the date 1689 are visible in the lower corner of the garment.[64] Actually, in the current bibliography Despineta's work marks officially the beginning of the so-called Constantinopolitan School. We will focus on both the iconography of the composition and the embroidery technique. Does Despineta's work reflect the artistic trends already observed in the ecclesiastical garments we examined above?

In the center of the medallion's diagonal axis Christ is depicted enthroned and surrounded by angelic orders and the four apocalyptic animals. In the upper corner, God is represented with the dove in front of Him; prophets are depicted in the other three corners down to their thighs. The central figure of the composition, Christ, is relatively thin with heart shaped draperies beneath his knees and his feet are placed the one near the other. This image is similar to compositions that influenced Northern Greek painting, such as the Christ enthroned in an icon of the painter Angelos (second half of the fifteenth century) in Zante[65] and in a few other icons of the Xenophon Monastery in Mount Athos.[66] The embroiderer followed the basic lines of the draperies of the type mentioned above, but obviously, the transfer to another technique contributed to a slight simplification of the draperies. Moreover, it is interesting to point out that some details very common in post-Byzantine painting[67] have Western origin, such as the type of the bust of God with extended arms and the dove in front of Him. Furthermore, the simplistic cherubs' type is also Western and it is found not only in paintings of the Cretan School or in seventeenth century paper icons, but also in Ottoman textiles used by Christians, as in the case of a textile in the Prato Museum or the Jossip chasuble (1642–1652) in Kremlin Armory (TK–10).[68] On the other hand, the floral decoration of the bordure is made by simple rosettes with five petals seen in ground plan, framed by semi-*anthemia*, which in the corners make a full *anthemion*. Such simple decorative motifs can be seen in works of Renaissance art and early seventeenth century Italy.[69] Stylistically the faces and bodies have harmonious analogies making the figures look nice. Occasionally the miniature-like faces have spe-

64 *Διά χειρός Δεσποινέτας του Αργύρη εν έτει ΧΥ Αχπθ΄.*

65 *Byzantine and post-Byzantine art*, Athens 1986, 99, nos. 100, 101; *By hand of Angelos. An icon painter in Venetian Crete*, Athens 2010, 196, no. 47.

66 E. N. Kyriakoudēs, et al., *Ιερά Μονή Ξενοφώντος. Εικόνες*, Hagion Oros 1998, 138, fig. 53.

67 *Εικόνες της Κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ώς την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη*, Heraklion 1993, no. 191.

68 It is an Ottoman textile of the early seventeenth century, Kremlin Armory (TK–10); N. Vryzidis, *A study on Ottoman Christian aesthetic. Greek-Orthodox vestments & ecclesiastical fabrics, 16th to 18th centuries*, London 2015, 157, fig. 16.

69 There are numerous examples in different types of art, as in ceramic painting or faience, cf. the leaves and the rosette in the basin (Deruta, 1530–60), J. E. Poole, *Italian maiolica and incised slipware in the Fitzwilliam museum Cambridge*, Cambridge 1995, 198, 199, no. 272; cf. *Ibid.*, pls. 38, 55, 59.

Fig. 13b. Epigonation BXM 1702, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

Fig. 13c. Epigonation BXM 1702, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

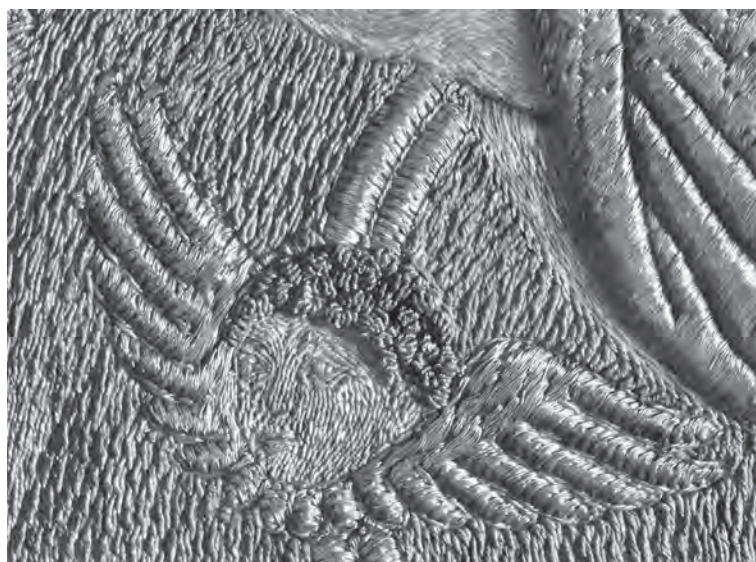


Fig. 13d. Epigonation BXM 1702, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

cific facial characteristics and expressions (e.g. the prophet David (fig. 13b) or the angel (the head measures ca. 1 cm high), which demonstrate Despineta's embroidery skill and also the skills of the composition's designer. Furthermore, the movements and the relative naive facial expressions of a few figures (e.g. David) remind us scenes of a seventeenth century psalter of the Byzantine and Christian Museum, which belonged to Luke, Metropolitan of Hungroblachia (BM 3126/Χφ 203),[70] or of a codex in the Iveron Monastery, dated 1686.[71]

Therefore, the present iconographic and stylistic analysis has offered all the necessary evidence to establish that the composition is embedded in the Byzantine and Post-byzantine iconographical tradition as defined in the Orthodox world of the seventeenth century. Actually, this piece of art is connected with the Northern Greek and Balkan artistic environment. Nevertheless, it is worth pointing out once more the Italian influence, so important in Ottoman Constantinople during the seventeenth century, as we have been able to detect by examining the decoration of the garment's bordure.

The next step is to analyze the technique of this embroidery. The fine, smooth and sophisticated artifact made by silk threads and silver or gilded wires is directly related to Byzantine embroidery. Thus, the haloes and the parts of the garments (fig. 13c) worked by wires present various stitch types, whereas plaits of wires are used for the contours and in the draperies. The flesh (fig. 13e, 13g) by split-stitch following the anatomy and creating the effect of a painted surface is a technique we find in Byzantine embroidery. The same also occurs with the features rendered with dark silk threads especially for the contour. Furthermore, several other details of this embroidery remind us of artifacts of the Palaiologan era,[72] as for example, the various combinations of materials in order to render a special visual effect. Thus, the aureole around the Pantocrator (fig. 13d, 13h) is made as follows: around a silk thread of blue-green color, two silver wires in S twist are winding sparsely so that the space in-between gives out a colorful effect. This combination is looped in double. The optic result is a flat but "agitated" surface which renders the texture of the ethereal aureole. Similar combinations are applied also for the seraphs' background: five silver wires are winding in S twist around a silk thread without leaving big space in-between. In that way, here, the surface becomes shinier and the color tone different.

70 *Post-Byzantium: the Greek Renaissance: 15th–18th century treasures from the Byzantine and Christian Museum,* Athens 2002, 202, no. 51.

71 *Treasures of Mount Athos*, Thessaloniki 1997, 566, no. 21.7.

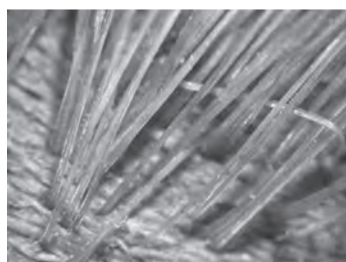
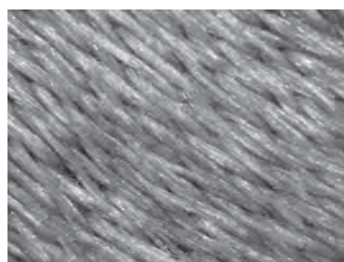
72 Cf. the *epitrachelion* BXM 1022, as well as the epitaph veil of Thessaloniki, previously mentioned.

Fig. 13e. Epitaph BXM 2119, detail, photo: Byzantine & Christian Museum, Athens

On the other hand, Despineta adopts some innovative features, such as the surprisingly big variety of stitches applied to render details more "realistic". For example, for the eyebrows, the beard and partly the hair of Christ (fig. 13e, 13f) a special silk thread is in use previously bathed in a kind of varnish (shellac?), procedure that has given to the silk thread the impression of the texture of the hair. Again, another interesting detail is the seraphs' curly hair (fig. 13i) made by bundles of brown or yellowish silk threads wound with wires and fixed in spiral (fig. 13d). Lastly, like in the *epitaph* previously examined, the painter's stroke on the flesh of the embroidered figures can be encountered on the faces and hands of the prophets, which are covered with colorful varnish (fig. 13b).

To sum up, the previous analysis of Despineta's work presents an *epigonation* created in a very well organized workshop established in an artistic, intellectual, spiritual, aesthetic, and financial milieu of high level. Firstly, the iconography of the composition is a testimony that the commissioner had some theological knowledge; it also attests that the designer of the composition was not only aware of accomplished works of painting originating from the artistic production of Greece and the Balkans during the seventeenth century, but also that he was a gifted master able to apply this design on textile. Secondly, the flat/smooth technique of the work as well as all types of combination of silk threads with wires or strips come from the Byzantine tradition. Nevertheless, the great variety of the technique methods applied by Despineta is surprising. Subsequent works do not exhibit this variety, but more standardization instead. Despineta used very expensive materials (silver and gilded wires, silk threads). Furthermore, the correct spelling of the inscription with the embroiderer's signature shows someone with proper knowledge of grammar. We do not know whether the embroiderer would intervene in the pattern she would execute, but the collaboration between the designer and the embroiderer is obvious. Our examination of technique has shown that, contrary to the established scholarly opinion, Despineta's artistry stems from Byzantine tradition. Finally, the high quality of the design combined with the perfect execution by the embroiderer show that ecclesiastic embroidery art in Constantinople had reached its pick already in the second half of the seventeenth century, as expressed by the hand of Despineta.

In this paper we attempted to investigate a) whether embroidery was produced in Constantinople during the period that goes from 1453 until the late seventeenth century; b) if this production was important enough to ensure that the former Byzantine capital continued to be an embroidery center during the same period; and c) if the Byzantine artistic tradition constituted an important component of the embroidery production of the Greek community. Answering these questions, we may now conclude as follows: it seems that Greek workshops did not only continue to produce, but also played a prominent role. Examples such as the *epitrachelion* of the Metropolitan of Chalcidon, 1471 (PFF), the epitaph veil of the Iveron Monastery and the artifacts treasured in Romania mentioned in this study attest that between the fifteenth and the seventeenth centuries Ottoman Constantinople was an important Greek-Orthodox embroidery center open and receptive of different pictorial tendencies. Besides, comparing the technique of Byzantine and post-Byzantine Constantinopolitan embroideries has shown that the latter was deeply rooted in the former. The same methodological process of comparison has also contributed to comprehend different artistic levels among the artifacts as well as to discern to what extend the artistic making remained attached to the previous tradition and to what extend it proceeded to proper innovations corresponding to a new Zeitgeist.

Figs. 13f–i. Epigonation BXM 1702, details, photo Byzantine & Christian Museum

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Acheimastou-Potamianou M., *Η μονή των Φιλανθρωπηνών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Athens 1983 (Acheimastou-Potamianou M., *Hē monē tōn Philanthrōpēnōn kai hē prōtē phasē tēs metabyzantinēs zōgraphikēs,* Athens 1983).

Ballian A., *Relics of the past*, Milan 2011.

Baltoyianni Ch., *Icons. Demetrios Ekonomopoulos Collection*, Athens 1986

Bilgi H., Zanbak I., *Skill of the hand, delight of the eye. Ottoman embroideries in the Sadberk Hanim Museum collection*, Istanbul 2012.

Borboudakēs M., *Παρατηρήσεις στη ζωγραφική του Σκλαβεροχωρίου*, Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μ. Χατζηδάκη Α', Athens 1991, 375–398 (Borboudakēs, M., *Paratērēseis stē zōgraphikē tou Sklaverochōriou*, Euphrosynon. Aphierōma ston M. Chatzēdakē 1, Athens 1991, 375–398).

Byzantine and Post-Byzantine Art, Athens 1986.

Chatzēdakēs M., *Marcantonio Raimondi und die postbyzantinischkretische Malerei*, Zeitschrift für Kirchengeschichte 10 (1940) 154–159.

Chatzēdakēs M., *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Οι τοιχογραφίες της Ι. Μονής Σταυρονικήτα*, Hagion Oros 1986 (Chatzēdakēs M., *O Krētikos zōgraphos Theophanēs. Oi toichographies tēs I. Monēs Stauronikēta*, Hagion Oros 1986).

Chatzēdakē N. M., *Icons, the Velimezis collection*, Athens 1998.

Davanzo Poli D., *Seta* & *Oro: la collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venice 1997.

Demus O., *The mosaics of San Marco in Venice*, 1–4, Chicago 1984.

Dionysios ek Phourna. Η Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης, ed. Papadopoulos-Kerameōs A., St. Petersburg 1906 [*Dionysios ek Phourna. Hē Epmēneia tēs Zōgraphikēs Technēs*, ed. Papadopoulos-Kerameōs A., St. Petersburg 1906].

Eudokimōph P., *Η τέχνη της εικόνας. Θεολογία της ωραιότητος,* Thessaloniki 1980 (Eudokimōph P., *Hē technē tēs eikonas. Theologia tēs ōraiotētos*, Thessaloniki 1980).

Galavarēs G., *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Athens 1995 (Galavarēs G., *Zōgraphikē byzantinōn cheirographōn*, Athens 1995).

Gedeōn M., *Πατριαρχικοί πίνακες*, Constantinople 1884 (Gedeōn M., *Patriarchikoi pinakes*, Constantinople 1884).

Johnstone P., *The Byzantine tradition in church embroidery*, London 1967.

Karakatsanis A., Patrinelis Ch., Theocharis M., *Stavronikita Monastery*, Athens 1974.

Kévorkian R. H., Achdjian B., *Tapis et textiles arméniens*, Marseille 1991.

Koumoulidēs I., *Το μοναστήρι της Τατάρνας. Ιστορία και Κειμήλια*, Athens 1991 (Koumoulidēs I., *To monastēri tēs Tatarnas. Istoria kai Keimēlia*, Athens 1991).

Kyriakoudēs E. N., et al., *Ιερά Μονή Ξενοφώντος: Εικόνες,* Hagion Oros 1998 (Kyriakoudēs E. N., et al., *Iera Monē Xenophōntos: Eikones,* Hagion Oros 1998).

Mango C., Belting H., Mouriki D., *The mosaics and frescoes of St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington 1978.

Mēllas A., *Η Πρίγκηπος*, Αθήνα 1988 (Η Μνημοσύνη, 2) [Mēllas, A., *Hē Prinkēpios*, Athens 1988 (Hē Mnēmosynē, 2)].

Millet G., *Recherches sur l'iconographie de l'evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris 1916.

Mouriki D., *The mosaics of Nea Moni on Chios,* Athens 1985.

Musicescu, M. A., Dobjanschi A., *Broderia veche românească*, Bucharest 1985.

Muthesius A., *Studies in silk in Byzantium*, London 2004.

Narkiss B., *Armenian art treasures of Jerusalem*, New Rochelle 1979.

Nasturel, P., *L'épitaphios constantinopolitain du monastère roumain de Sécoul (1608)*, in: *Χαριστήριον εις Αναστάσιον Ορλάνδον 4*, Athens 1967–1968, 130–140 [Nasturel, P., *L'épitaphios constantinopolitain du monastère roumain de Sécoul (1608)*, in: *Charistērion eis Anastasion Orlandon 4*, Athens 1967–1968, 130–140].

Papadopoulou B., Tsiara A., *Εικόνες της Άρτας*, Arta 2008 (Papadopoulou B., Tsiara A., *Eikones tēs Artas,* Arta 2008).

Papastavrou H., *Recherche iconographique dans l'art byzantin et occidental du XIe au XVe siècle: l'Annonciation*, Venise 2007.

Papastavrou H., *Un épitaphios brodé du 1672 au Musée Byzantin*, Deltion ChAE 20 (1999) 399–407.

Poole J. E., *Italian maiolica and incised slipware in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge 1995.

Post-Byzantium: the Greek Renaissance: 15th–18th century treasures from the Byzantine and Christian Museum, Athens 2002.

Ristow G., *Die Taufe Christi*, Recklinghausen 1965.

Textile furnishings from the Topkapi Palace Museum, eds. Tezcan H., Okumura S., Istanbul 2007.

The Hand of Angelos: an icon painter in Venetian Crete, ed. M. Vassilaki, Athens 2010.

Theocharē M., *Ο επιτάφιος του Παναγίου Τάφου*, Athens 1970 (Theocharē M., *O epitaphios tou Panagiou Taphou*, Athens 1970).

Theocharē M., *Υπογραφαί κεντητών επί αμφίων του Άθω*, EEBS 32 (1963) 496–508 [Theocharē M., *Ypouraphai kentētōn epi amphiōn tou Athō* EEBS 32 (1963) 496–508].

Treasures of Mount Athos, Thessaloniki 1997.

Vlachopoulou-Karabina E., *Holy Monastery of Iveron: gold embroideries*, Mount Athos 1998.

Vryzidis N., *A study on Ottoman Christian aesthetic. Greek-Orthodox vestments & ecclesiastical fabrics, 16th to 18th centuries*, London, 2015.

Εικόνες Μονής Παντοκράτορος, Mount Athos 1998 (*Eikones Monēs Pantokratoros*, Mount Athos 1998).

Εικόνες της Κρητικής τέχνης: από τον Χάνδακα ώς την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη, Heraklion 1993 (*Eikones tēs Krētikēs technēs: apo ton Chandaka ōs tēn Moscha kai tēn Hagia Petroupolē*, Heraklion 1993).

Θρησκευτική και ηθική εγκυκλοπαίδεια, 7, Athens 1966 (Thrēskeutikē kai ēthikē enkyklopaideia, 7, Athens 1966).

О почецима цариградске школе уметничког веза

Елена Папаставру, Дафни Филију

Продукција уметничког веза која је цветала у Цариграду између последње деценије XVII и средине XIX века добро је позната захваљујући сачуваним уметничким предметима и натписима с потписима везилаца. Историчари уметности почетак цариградске школе везују за везиљу Деспинету, чији је најранији познат рад датован у 1673. годину. То је покров из цркве Светих Теодора у Вланги (Цариград), који је изгорео 6. септембра 1955. године. Ауторке текста, међутим, покушавају да утврде да ли је грчко-православни уметнички вез стваран у Цариграду и раније, то јест између 1453. године и позног XVII века. Истраживање показује да су грчке радионице током тог раздобља имале истакнуту улогу. Примери поменути у овој студији – епитрахиљ из Митрополије у Халкидону (1471), покров у манастиру Ивирону и уметничка дела која се чувају у Румунији – сведоче о томе да је између XV и XVII века отомански Цариград био значајно средиште грчко-православног уметничког веза, отворено и пријемчиво за различите ликовне токове. Поред тога, поређење технике византијског и поствизантијског цариградског уметничког веза показало је да је поствизантијски вез дубоко укорењен у византијском. Исти методолошки процес поређења допринео је и разумевању различитих уметничких нивоа достигнутих у делима, као и поимању мере у којој је уметничка продукција, с једне стране, остала повезана с традицијом и оне у којој је, с друге, наставила са увођењем измена у духу новог времена.

Зидно сликарство Давидовице
Допуне у ишчитавању тематског програма и датовање*

Драган Војводић**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет

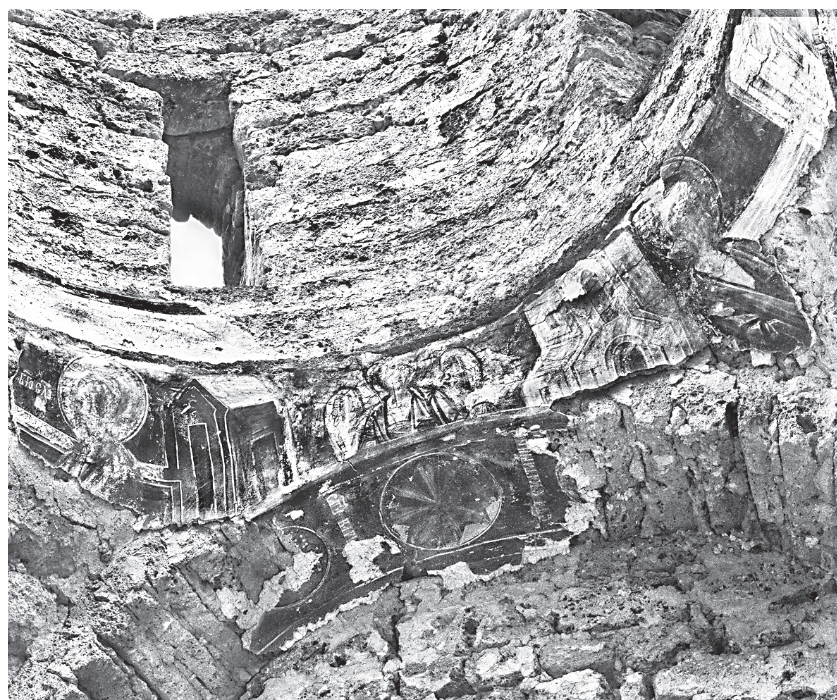
UDC 75.046.3"16" Davidovica(Lim)
75.052(084.12)
DOI 10.2298/ZOG1539177V
Оригиналан научни рад

Захваљујући старим фотографским плочама на којима је забележен изглед касније уништених или знатније оштећених делова живописа Давидовице на Лиму, допуњено је ишчитавање његовог тематског програма. Програмске и иконографске особености уништених фресака, али и свих постојећих, одговарају решењима коришћеним у поствизантијском сликарству. Палеографска анализа натписа и разматрање стила живописа у куполи и поткуполном простору наоса и оба параклиса Давидовице недвосмислено показују да је реч о живопису који је настао у другој половини XVI века.

Кључне речи: Давидовица на Лиму, стара фото-документација, тематски програм, иконографија, поствизантијско сликарство

Owing to old photographic plates that recorded those segments of the mural decoration of Davidovica on the Lim which were later destroyed or considerably damaged, it is possible to put forward a more complete reconstruction of its thematic program. The programmatic and iconographic features of both the destroyed frescoes and the surviving ones correspond to the solutions that can be found in Post-Byzantine painting. The palaeographic analysis of inscriptions and the analysis of the style of the murals in the dome, the area under the dome and both chapels in Davidovica clearly indicate that we are dealing with paintings done in the second half of the sixteenth century.

Keywords: monastery of Davidovica, old photo-documentation, thematic program, iconography, post-Byzantine painting



Сл. 1. Давидовица, остаци живописа у јужном параклису
Fig. 1. Davidovica, remnants of the frescoes in the southern parekklesion

Богојављенска црква манастира Давидовице на Лиму, недалеко од Бродарева, дочекала је XX столеће сасвим разрушена, без сводова, а понегде и без горњих делова зидова. У њој се зато сачувало сасвим мало зидног сликарства у зони сокла и највишим деловима грађевине: луковима, пандантифима и тамбурима купола. Тај живопис на рушевним зидовима Давидовице доста је рано привукао пажњу истраживача. Захваљујући старању Владимира Р. Петковића, он је, као и читава црквена грађевина, проучаван и фотографски снимљен већ 1924. године.[1] Тада се још држала горња конструкција јужног параклиса, па су фотографисане и фреске у пандантифима и луцима под његовом куполом (сл. 1). Са остацима кубета и његових потпорних делова, оне су убрзо потом пропале. Догодило се то, по свему судећи, негде у току 1931. године.[2] Петковићеви снимци показују да су двадесетих година прошлог века биле боље но касније сачуване и фреске у највишим зонама наоса и северног параклиса. Нажалост, Владимир Петковић у текстовима

* Чланак садржи део резултата остварених у оквиру пројеката бр. 177036 – *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* – и бр. 177032 – *Традиција, иновација и идентитет у византијском свету* – које подржава Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

** dvojvodi@f.bg.ac.rs

[1] В. Р. Петковић, *Хисториско-уметнички музеј у 1924. години*, Годишњак СКА 33 (1924) 179–180.

[2] Остаци куполе над јужним параклисом Давидовице држали су се још 1931. године, о чему сведоче фотографије Александра Дерока. Но, већ 29. јула 1933, када је Ђурђе Бошковић обишао и снимио споменик, купола јужног параклиса била је већ у потпуности срушена. У извештају о том свом првом обиласку Давидовице Бошковић доноси податак да се кубе срушило две године раније. Cf. А. Дероко, *На светим водама Лима*, Гласник Скопског научног друштва 11 (1932) 121; М. Ћоровић, *Црква у Бродареву*, Старинар 7 (1932) 78; Ђ. Бошковић, *Рад на прокрчавању и конзервирању средњовековних споменика*, Годишњак СКА 42 (1933) 296.

посвећеним задужбини монаха Давида, објављиваним већ од 1925. године, живопису посвећује само сумарну пажњу.[3] У првој половини четврте деценије XX века Давидовицу обилази и поједине њене фреске снима и Ђурђе Бошковић. Те прилично селективно начињене фотографије ипак немају квалитет, па зато ни документарну вредност првих снимака из Народног музеја.[4] Ново фотографско снимање Давидовице и њених фресака обављено је убрзо потом, 1937. године, под окриљем Музеја кнеза Павла.[5] Од нарочитог је значаја и веома богата збирка снимака давидовичког сликарства начињена за потребе Галерије фресака 1971. године. Реч је о једином систематски изведеном и потпуном снимању тог живописа из времена пре коначне растаурације храма. Међутим, све поменуте старе фотографије, сем донекле Бошковићевих, остале су неискоришћене у проучавањима зидног сликарства Давидовице, које је веома брзо пропадало.[6]

Почетком шездесетих година XX столећа живопис у задужбини кнеза Димитрија Вукановића, потоњег монаха Давида, добио је први монографски приказ.[7] Његова ауторка Мирјана Ћоровић-Љубинковић пописала је све тада видљиве фреске, уз мање грешке и нешто пропуста, проучила их и датовала у време одмах после 1282. године, односно у крај XIII столећа.[8] Слика споменика коју је она понудила деценијама је остала широко прихваћена и није се битније мењала.[9] Тек су темељна истраживања архитектуре цркве довела Милку Чанак-Медић до закључка да је

Сл. 2. Давидовица, јужни параклис, свети Јован Богослов
Fig. 2. Davidovica, southern parekklesion, St. John the Theologian

предложено датовање фресака Давидовице неодрживо. Пошто је сликарство у северном параклису, чију је изградњу датовала у крај XIII или почетак XIV века, стилски истоветно са оним у храму, она је претпоставила да је читава задужбина монаха Давида осликана током друге или треће деценије XIV столећа.[10] Проверавајући недавно тај закључак, Бранислав Тодић је побројао одраније познате теме и осврнуо се на програм живописа.[11] Посебно је размотрио поједине представе за које је утврдио да су могле бити насликане тек након почетка XIV столећа. Напослетку, он је дошао до закључка да остаци готово потпуно ишчезлог сликарства у тамбуру наоса и поједини делови сокла потичу из времена монаха Давида, али да је сав остали, боље сачуван живопис изведен између 1330. и 1350. године. Приписао га је ктиторској делатности Давидовог потомка Димитрија Вратка, сахрањеног такође у цркви. Иако је изостало указивање на било какве ближе стилске паралеле, устврђено је том приликом да „ликовна својства сачуваних фресака у Давидовици уопште не остављају место сумњи да су настале у 14. веку". Међутим, пажљивије сагледавање сликарства Давидовице, које се прилично разликује од српских фреско-целина из прве половине XIV столећа, буди сумњу. С обзиром на то и на околност да је при досадашњим истраживањима сликарства Давидовице остала готово потпуно неискоришћена важна грађа коју чува стара фотографска документација, ваљало би живопису древне Богојављенске цркве посветити још мало пажње.

---

3 В. Р. Петковић, *У спомен манастиру Давидовици*, Правда, год. 21, бр. 6 (1925) 4; idem, *Наше задужбине српске*, Календар народне одбране за 1925, 84; idem, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 84–85 (где је забуном живопис северног параклиса представљен као живопис јужног).

4 Реч је о снимцима чуваним у Археолошком институту САНУ у Београду, на којима је забележено да потичу из 1932. и 1935. године. У извештају о својим активностима током 1933. године и чланку о манастиру Милима Бошковић, међутим, помиње да је цркве у области Бродарева обишао и проучио управо 1933. године. Cf. Бошковић, *Рад на прокрчавању и конзервирању средњовековних споменика*, 296; idem, *Манастир Мили на Лиму*, Старинар 13 (1938) 92, n. 1.

5 Д. Прерадовић, *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (2006) 42, n. 79.

6 Само је између 1969. године, када су обављени извесни заштитни радови на том сликарству, и 1988. отпало са зида откривеног тамбура главне куполе скоро шест квадратних метара необезбеђеног живописа. Cf. З. Ивковић, М. Ђокић, *Црква манастира Давидовице*, Рашка баштина 3 (1988) 318.

7 М. Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, Саопштења 4 (1961) 124–135.

8 *Ibid*., 124, 134–135.

9 Тако и Војислав Ђурић, који доноси извесне исправке у ишчитавању давидовичког живописа, прихвата у основи виђење Мирјане Љубинковић и датује тај живопис у време између 1281. и 1290. године. Исто чине и други аутори. Cf. П. Мијовић, *Побједа византијског монументалног сликарства*, in: *Историја Црне Горе* 2/1, Титоград 1970, 257; В. Ј. Ђурић, *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971, 48–49; idem, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 43–44, n. 45; *Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама*, Београд 1980, 36 (Н. Комненовић); J. Ilić, *Davidovica*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije* I, Zagreb 1984, 296; Б. Кнежевић, *Цркве и манастири у средњем Полимљу*, Милешевски записи 2 (1996) 76–77; Р. Зарић, *Давидовица, манастир*, in: *Споменичко наслеђе Србије. Непокретна културна добра од изузетног значаја*, Београд 1998, 175; С. Петковић, *Културна баштина Србије*, Нови Сад 2003, 83–84; etc.

10 М. Чанак-Медић, *Да ли је Давидовица изгледала као гробне цркве Немањића*, Саопштења 13 (1981) 74–75.

11 Б. Тодић, *Ново датовање фресака у Давидовици*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија. Зборник радова*, eds. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, 413–420.

***

Осврнимо се најпре на податке које о том живопису пружају старе фотографије. Оне могу помоћи да се донекле попуне празнине у познавању тематике сликарства Давидовице, да се исправе неке нетачности у ишчитавању досад познатих фресака, односно да се стекне поузданија слика о ликовним особеностима уништених делова живописа. Наравно, овде не би имало смисла изнова излагати у целини програм сликарства на зидовима задужбине монаха Давида. Учињено је то два пута до сада.[12] Нужно је пак скренути пажњу на оне садржаје који су остали непознати или недовољно јасни претходним истраживачима. Већ је поменуто да једна Петковићева фотографија из 1924. године чува сведочанство о досад необјављеним деловима сликарства у поткуполном простору јужног параклиса.[13] Веома оштећене фреске, али са читљивим натписима, још су се држале на јужној страни простора под кубетом. На југоисточном пандантифу био је представљен јеванђелиста Јован Богослов, полуокренут налево, у простору омеђеном сликаном архитектуром (сл. 1, 2). Засигурно је седео за пултом и исписивао почетне речи свог сведочанства, али је доњи део представе већ у време настанка снимка био потпуно уништен. Крај главе веома истрвеног лица, која је носила све битне иконографске црте омиљеног Христовог ученика, сачуван је остатак сигнатуре: б҃госло|вь. На површини између пандантифа било је насликано попрсје арханђела у хитону и химатиону, са жезлом и сфером у рукама (сл. 1). Простор југозападног сферног троугла под куполом заузимала је фигура седокосог јеванђелисте Матеја, окренута леђима Јовановој (сл. 1, 3). И лице писца првог у низу јеванђеља било је веома истрвено, а доњи део представе, испод нивоа паса, био је потпуно уништен. Ипак, с обзиром на то да је постављен пред развијену архитектонску кулису, коју су чиниле две масивне зграде повезане ниским зидом, и он је несумњиво био представљен у тренутку писања јеванђеља. Над његовом главом јасно се читао натпис са именом: *ⰿаѳтен* (*sic!*).

Мора се одмах приметити да би смештање јеванђелисте Матеја у један од западних пандантифа представљало неуобичајену појаву у средњовековном живопису. У византијском сликарству вековима је пажљиво одржаван обичај да свети Матеј и свети Јован, као непосредни и угледнији Христови ученици, који су припадали дванаесторици великих апостола, буду насликани на источном пару пандантифа. Јеванђелисти Марко и Лука, што су се убрајали у седамдесет малих апостола, сликани су зато на западној страни поткуполног простора.[14] Од поменутог правила само се по изузетку одступало.[15] Тај веома строго

Сл. 3. Давидовица, јужни параклис, свети јеванђелиста Матеј
Fig. 3. Davidovica, southern parekklesion, Evangelist Matthew

поштован обичај из византијског периода, међутим, углавном је пренебрегаван у српском сликарству из доба турске власти. У то време често се догађало да јеванђелиста Матеј или јеванђелиста Јован буде насликан на неком од западних пандантифа, а каткад су и обојица представљана на њима (манастир Преображења у Будисавцима, Ломница, Петковица на Фрушкој гори, Никољац код Бијелог Поља, Свети Ђорђе у Подгорици, Подврх код Бијелог Поља, Добриловина, манастир Озрен, манастир Крупа, Свети Никола у Брезови, Свети Никола у Брекову итд.).[16] Особен распоред јеванђелиста из јужног параклиса Давидовице – с Јованом у југоисточном пандантифу, а Матејем у југозападном – среће се, рецимо, у Будисавцима, Никољцу код Бијелог Поља, Светом Ђорђу у Подгорици

12 Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, 129–134; Тодић, *Ново датовање*, 414–415.

13 Реч је о фотографским плочама које се чувају у Народном музеју у Београду под инв. бр. В 3621.

14 О обичају распоређивања ликова јеванђелиста у средњовековној уметности православних cf. Д. Војводић, *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005, 53–54.

15 Уз дословно два примера другачијег распореда поменута у публикацији цитираној у претходној напомени (Војводић, *Зидно сликарство*, 53, n. 255), могао би се навести још један, онај у Бојани. Cf. Б. Пенкова, *К вопросу об иконографии росписей купола Боянской церкви*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции*, Москва, 17–19 октября 2000. г., С.-Петербург 2000, 349.

16 У Будисавцима су ликови јеванђелиста веома оштећени, али се препознају на основу симбола и почетака јеванђеља које исписују у кодексе пред собом: Лука у североисточном пандантифу, Јован у југоисточном, Матеј у југозападном, а Марко у северозападном. У Добриловини је Матеј насликан на североисточном, Марко на југоисточном, Лука на југозападном, а Јован на северозападном сферном троуглу. За остале примере cf. А. Сковран, *Фреске цркве Св. Ђорђа под Горицом у Титограду*, Старине Црне Горе 3–4 (1965/1966) 126; Б. Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори*, ЗМСЛУ 22 (1986) 89; Р. Станић, *Црква Светог Николе у Брезови код Ивањице*, Саопштења 25 (1993) 111; Љ. Шево, *Манастир Ломница*, Београд 1999, 67, сл. 1; А. Сковран, *Црква Манастира Светог Николе у Подврху*, in: *Манастир Светог Николе у Подврху. 1606–2006*, Београд 2006, 126–128, сх. I–II, бр. 22, 24, 76 и 78, сл. 3; М. Селаковић, *Црква Светог Николе у Брекову*, дипломски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду, Београд 2007, 14; С. Орловић, *Манастир Крупа*, Београд–Шибеник 2008, 54, сл. 58–59; С. Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, Београд 2014, 54, 253, сх. V; Н. Ложњаковић, *Манастир Озрен у свјетлу истраживања обављеног током и након конзерваторско-рестаураторских радова 2012. г.*, мастер рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду, Београд 2015, 145.

Сл. 4. Давидовица, јужни параклис, остатак представе свете Варваре
Fig. 4. Davidovica, southern parekklesion, remnant of the figure of St. Barbara

Сл. 5. Давидовица, јужни параклис, остатак представе свете Екатерине
Fig. 5. Davidovica, southern parekklesion, remnant of the figure of St. Catherine

и Светом Николи у Брекову.[17] На исти начин ликови јеванђелиста распоређени су и у Драговољићима код Никшића, само што су, пошто та црква нема куполу, спуштени на пиластре.[18]

Потрбушје јужног лука под куполом јужног параклиса такође је чувало остатке фресака. У врху је стајала велика декоративна розета, а под њом ликови двеју веома поштованих светих жена – свете Варваре и свете Екатерине (сл. 1). Од прве, насликане на источној страни лука, били су још видљиви пратећи натпис – ст҃а варв⟨ара⟩ – и део круне уоквирене нимбом (сл. 4). Од друге, на западној страни (сл. 5), разазнавали су се једино врх нимба и натпис: ст҃а екатарінн⟨а⟩ (*sic!*). Појава ликова светих жена у потрбушју поткуполног лука јесте веома необична. Њу, међутим, не би требало узимати као основу за закључак да је јужни параклис Давидовице био посвећен некој светој жени. Света Варвара и света Катарина спадале су међу најпоштованије великомученице и приличило би им место у најнижој зони капеле ако би она имала посвету било којој светици.

На основу старих фотографија могу се такође начинити помаци у познавању тематике и садржине живописа у главном делу храма. Мирјана Ћоровић-Љубинковић је утврдила да су у тамбуру куполе над наосом била представљена дванаесторица пророка. С обзиром на то да су били видљиви само доњи делови њихових фигура, она је изнела претпоставку о идентитету само једног од профета са северне стране кубета. Једино на основу одеће у каквој су сликани

Сл. 6. Давидовица, главна купола, остатак фигура пророка̂ Авакума и Захарије
Fig. 6. Davidovica, main dome, remnants of the figures of the prophets Habakkuk and Zacharias

старозаветни првосвештеници (бисером обрубљен огртач и бела туника) она је претпоставила да је можда реч о пророку Захарији,[19] оцу светог Јована Крститеља. Старе фотографије показују да је преко беле тунике пророк носио таман оплећак, а пред собом држао кадионицу окачену о четири ланчића – атрибут Захаријин (сл. 6).[20] Ти детаљи потврђују да је заиста реч о представи поменутог профета. Уосталом, истицање Крститељевог оца међу пророцима у цркви посвећеној Крштењу Христовом не би било нимало необично.[21] Одмах до њега, западно, био је насликан

[17] Cf. претходну напомену.

[18] С. Раичевић, *Црква у Драговољићима код Никшића и њене зидне слике*, ЗМСЛУ 12 (1976) 145–146.

[19] Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, 132.

[20] Фотографска плоча из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 9, и снимак из Галерије фресака, инв. бр. 8681.

[21] Каткад је и сам пророк Захарија довођен у везу с тајном крштења. Cf. Д. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештени-*

Сл. 7. Давидовица, главна купола, остатак фигура пророка Данила и непрепознатог пророка
Fig. 7. Davidovica, main dome, remnants of the figures of the Prophet Daniel and an unidentified prophet

Сл. 8. Давидовица, наос, пророк Самуило
Fig. 8. Davidovica, naos, Prophet Samuel

Сл. 9. Давидовица, наос, праотац Ноје
Fig. 9. Davidovica, naos, Patriarch Noah

пророк одевен у хитон и химатион, с развијеним свитком у левој руци. На старим фотографијама види се завршетак текста исписаног на том свитку: … ѹбоꙗх.. разѹмѣх҃ дела (сл. 6).[22] Реч је о завршетку цитата из *Књиге пророка Авакума* (3, 2–3), који би се могао реконструисати на следећи начин: ‹Господи ѹслишахь слѹхь твои и› ѹбоꙗх‹ь се› [и] разѹмех(ь) дела [твоꙗ]. Тај цитат је био добро познат и често коришћен у црквеном живопису, па не треба сумњати у то да је и у Давидовици био исписан на свитку који је у руци држао његов творац – мали пророк Авакум. Осим пророкâ Захарије и Авакума, могуће је на основу сведочанства старих фотографија препознати још једног пророка у тамбуру главне куполе Давидовице. У северозападном делу тамбура виделе су се ноге пророка у уским светлим чакширама и прилично плитким чизмама (сл. 7).[23] Ти детаљи толико су карактеристични за великог пророка Данила да су сасвим довољни да се он с поуздањем препозна у насликаној личности.

Ваља скренути пажњу на још неке ликове профета, оне представљене око пандантифа. Пророк Самуило, насликан на источној страни поткуполног простора, нема у рукама „развијен", то јест „исписан свитак", како бележе претходни истраживачи.[24] Он заправо држи свој добро познати атрибут – рог којим је помазао Давида (сл. 8).[25] То се види по томе што је предмет у његовим рукама био знатно дужи од свитка и ширио се одоздо нагоре.[26] Но, како Самуило придржава рог левицом прекривеном плаштом, претходницима се учинило да под рогом, уместо краја огртача, виде пергамену свитка. Са својим атрибутом у рукама била је представљена још једна досад непрепозната старозаветна личност, дуге седе косе и браде, на челу западног лука, северно од представе Керамиона. Она је држала предмет наткриљен двосливним кровом (сл. 9).[27] С таквим кровом каткад се слика арка у рукама

ка у византијском зидном сликарству с краја XIII века, Зборник радова Византолошког института 37 (Београд 1998) 144–145.

22 Фотографска плоча из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 9.

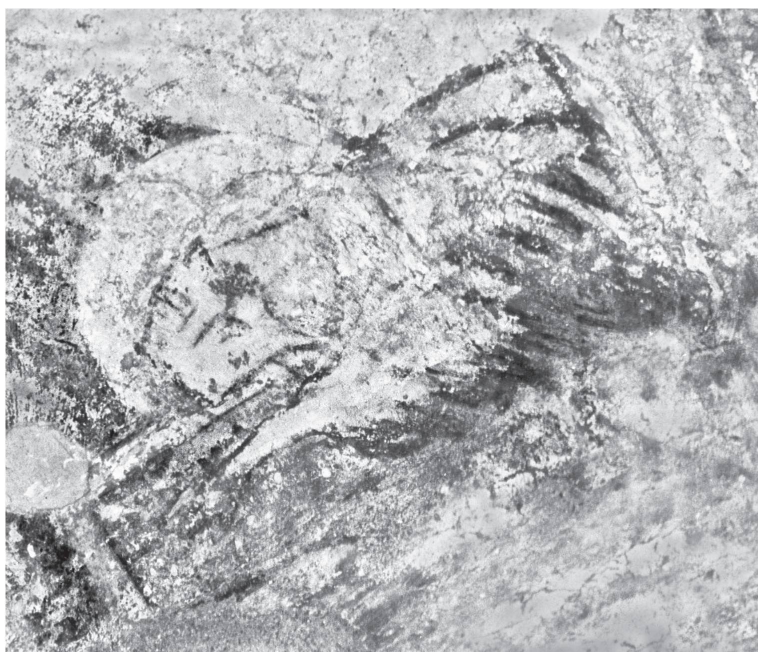
23 Иста фотографска плоча.

24 Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, 130; Тодић, *Ново датовање*, 415.

25 О рогу као атрибуту пророка Самуила cf. Војводић, *О ликовима старозаветних првосвештеника*, 130–131 et passim.

26 Галерија фресака, снимак под инв. бр. 8699.

27 Фотографска плоча из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 7 и С 8 ; Галерија фресака, снимак под инв. бр. 8671.



Сл. 10. Давидовица, наос, лав, симбол јеванђелисте Јована
Fig. 10. Davidovica, naos, lion, symbol of St. John the Evangelist

праоца Ноја. У византијској и поствизантијској уметности она обично има облик дрвеног чуна, иако је још у Палатини у Палерму и катедрали у Монреалеу приказана у облику брода с дрвеном зградом покривеном двосливним кровом.[28] Када је реч о српским споменицима, ваља приметити да арка насликана у Нојевим рукама у Никољцу код Бијелог Поља има облик дрвене кутије наткриљене двосливним кровом покривеним шиндром,[29] слично као у Давидовици. И иконографија насликане личности у Давидовици одговара управо праведноме Ноју. Пошто су десно од главе те личности били видљиви горњи делови почетних слова његовог имена –нѡ(є) – нема сумње да је на западној страни поткуполног простора Давидовице био насликан праотац Ноје са арком у рукама. Стога у питању сасвим сигурно нису ни пророк Соломон с храмом, ни Давид с ковчегом.

Описујући представу Христа као Анђела Великог савета на јужној страни поткуполног простора, Мирјана Ћоровић-Љубинковић је забележила да из његове мандорле излазе према јеванђелистима два анђела, један на источну, а други на западну страну.[30] Фигура на источној страни била је боље сачувана, па се ауторки прве монографије о сликарству Давидовице учинило да она држи свитак у руци. Бранислав Тодић је посумњао у овакво препознавање и претпоставио да је реч о симболима јеванђелиста с књигама у рукама, али је закључио да се више не може поуздано установити да ли је у питању једно или друго решење.[31] За анђеле као персонификације премудрости утврдио је да се у српској уметности појављују тек од првих деценија XIV века. С друге стране, персонификације јеванђелиста срећу се у српском монументалном сликарству „тек у Раваници (око 1385), Светом Андреји на Треск и (1388/1389) и Ресави (1415–1418)".[32] Пажљивије загледање спорних ликова у Давидовици, међутим, отклања сваку сумњу при њиховом препознавању. Из Христове мандорле излази на источну страну фигура животиње с нимбом око главе, која међу предњим ногама држи кодекс, па је јасно да је реч о симболу јеванђелисте (сл. 10).[33] Глава животиње доста је пропала. Видљив је сада само њен основни цртеж, али је јасно да није реч о орлу јер је тело звери покривено крзном, а не перјем. Изглед тог крзна и чињеница да се на глави не уочавају рогови наводе на закључак да је у питању представа лава, а не телца. У први мах би се могло учинити да је с таквим закључком у нескладу податак који чува једна стара фотографија. Она сведочи о томе да је апокалиптичка животиња пружала кодекс јеванђелисти у југоисточном пандантифу, од чије се представе видео још само цртеж главе који би иконографски одговарао Јовану (седа, при врху зашиљена брада, изразито високо чело без косе) (сл. 12). О томе да је реч о Јовановом лику сведоче још два детаља на поменутој фотографији. Најпре, уочљиво је да фигура јеванђелисте није уоквирена архитектонском кулисом, већ стенама патмоске пећине. Осим тога, у другом делу пандантифа, ближе апокалиптичкој звери, видљиви су остаци мањег нимба, засигурно Прохоровог.[34]

Уз јеванђелисту Јована, међутим, у зрелом средњем веку није везивана представа крилатог лава као његов симбол, осим сасвим изузетно. Иако је у уметности средњовизантијског периода постојало извесно разногласје при повезивању четири апокалиптичка створења као симбола с личностима одређених јеванђелиста,[35] доба Палеолога доноси чвршћу „стандардизацију". Од последње четвртине XIV века у византијској уметности завладала је правилност у идентификовању поменутих симбола. Анђео је истицан као симбол јеванђелисте Матеја, крилати лав као симбол јеванђелисте Марка, телац с крилима као симбол Лукин, а орао је узиман за симбол јеванђелисте Јована.[36] Такво правило веома је пажљиво поштовано и у српској уметности од почетка XIV па све до пред крај XV столећа.[37] Међутим, у временима турске

[28] O. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, London 1949, fig. 30B, 31, 100, 101.

[29] На основу личног увида. За сажет опис и основни цртеж Нојеве представе из Никољца cf. Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, 68, 266, сх. II.

[30] Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, 130–131.

[31] Тодић, *Ново датовање*, 416.

[32] *Ibid*., 417.

[33] Фотографска плоча из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 463; Галерија фресака, снимак под инв. бр. 8679; Републички завод за заштиту споменика културе у Београду, лајка 816-16.

[34] Фотографска плоча из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 463.

[35] О разлозима за то и иконографији симбола јеванђелиста cf. G. Galavaris, *The illustrations of the prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979, 36–49; R. S. Nelson, *The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book*, New York 1980, 15–53, 109–117; Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1986, 66–67; N. Πανσελήνου, *Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή. Μορφή και περιεχόμενο*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 79–85, с другом старијом литературом.

[36] Nelson, *The Iconography*, 33–43, 112; Бабић, *Краљева црква*, 67.

[37] *Der serbische Psalter. Faksimile-Ausgabe des Cod. Slav. 4 der Bayerischen Staatsbibliothek München*. Textband unter Mitarbeit von S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, ed. H. Belting, Wiesbaden 1978, 117–118; Faksimile, 1985, f. 97v; J. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, 97, 112, 113–114, 123–124, 130, сл. у боји 35–38, 56–58, 65, сл. црнобеле 57, 129, 131, 161; Бабић, *Краљева црква*, 66; J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 89–92, fig. 18; G. Babić, *Sur l'icône*

Сл. 11. Ковиље, Свети арханђели, симбол јеванђелисте Јована
Fig. 11. Kovilje Monastery, Church of the Holy Archangels, symbol of the Evangelist John

Сл. 12. Давидовица, наос, остатак представе јеванђелисте Јована
Fig. 12. Davidovica, naos, remnant of the depiction of St. John the Evangelist

власти, а нарочито након обнове Пећке патријаршије, дошло је до готово систематске промене поменутог обичаја у српском сликарству. Обично су замењивани раније утврђени симболи између јеванђелиста Јована и Марка (сл. 11).[38] Зато се у живопису из поменутог доба као Јованов симбол прилично редовно појављује лав, најчешће неспретно насликан (параклис Светог Николе у Светом Спасу у Кучевишту, Свети Јован у Јашуњи, Будисавци, Дубочица, католикон Мораче, Свети арханђели у Ковиљу, Петковица на Фрушкој гори, Свети Ђорђе у Подгорици, Никољац код Бијелог Поља, Црна река, Света Тројица пљеваљска, манастир Озрен, Свети Никола у Брезови код Ивањице, црква Јекса, Подврх код Бијелог Поља, параклис Светог Николе у Морачи итд.).[39] Иста појава прати се готово доследно и на минијатурама савремених српских рукописа, па и првих штампаних књига.[40] Осим тога, на старим фотографијама може се видети и то да је у Давидовици фигура која је на супротној страни излазила из мандорле Христа Анђела Великог савета била огрнута драперијом.[41] То значи да је реч о анђелу, који је и у доба Палеолога и касније сматран симболом јеванђелисте Матеја. Да је у југозападном сферном троуглу под куполом у наосу Давидовице заиста био насликан писац првог у низу јеванђеља, може се закључити по томе што се на неким старим фотографијама виде горњи део његове главе с кратком седом косом и слово М на почетку сигнатуре с његовим именом.[42] Седео је окружен развијеним архитектонским кулисама које су дочаравале унутрашњост његове радне собе. Дакле, у главном делу цркве Давидовице био је примењен, исто као у јужном параклису, онај необични распоред ликова јеванђелиста особен за позновизантијско доба. Иначе, стари снимци сведоче о томе да су се симболи јеванђелиста помаљали и из мандорле Христа Емануила, насликаног на северној страни поткуполног простора.[43]

У потрбушју поткуполних лукова наоса задужбине монаха Давида биле су приказане фигуре мученика. Захваљујући сачуваним деловима натписа, неки од њих су идентификовани. Код једног је пак начињена грешка. Крај светога насликаног на ис-

de Poganovo et la vasilissa Hélène, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, ed. R. Samardžić, Belgrade 1987, 62–63; Б. Живковић, *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983, I; idem, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986, 14–15; idem, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 10–11; Панселину, *Τα σύμβολα των ευαγγελιστών*, 80, εικ. 2.

[38] С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 86.

[39] У Кучевишту, Јашуњи, Ковиљу, Црној реци, Брезови, цркви Јекси и параклису Светог Николе у Морачи *апокалиптичке животиње*, означене именима јеванђелиста, појављују се из Христове мандорле (сликарство Светих арханђела у Ковиљу, које се стилом везује за фреске старијег слоја у Светом Николи у Прасквици и за живопис Будисаваца, треба датовати у другу половину XVI столећа). У осталим примерима *апокалиптичке животиње* насликане су уз ликове писаца јеванђеља. У Дубочици је сасвим извесно да је орао представљен као симбол јеванђелисте Марка. Cf. С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије. 1557–1614*, Нови Сад 1963, 107; idem, *Црква Јекса код Црнојевића Ријеке*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 89; Сковран, *Фреске цркве Св. Ђорђа под Горицом*, 126; С. Петковић, *Манастир Света Тројица Пљеваљска*, Београд 1974, 53, 55, 65–66, 173, 182; idem, *Морача*, 86, 246–247, 269; Голубовић, *Зидно сликарство цркве манастира Петковице*, 89; Станић, *Црква Светог Николе у Брезови*, 107; Сковран, *Црква Манастира Светог Николе у Подврху*, сл. 3; *Црквата Воведение на Богородица – Кучевиште. Цртежи на фрески*, Скопје 2008, 32; Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, 54, 253, сл. 40, сх. V; Ložnjaковић, *Манастир Озрен*, 145–146.

[40] Д. Медаковић, *Графика српских штампаних књига XV–XVII века*, Београд 1958, 98–99, Т. XIV–XVIII; З. Ракић, *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012, 200, 201, 212–213, 214, сл. 12, 53, 56, 57, 125–128, 141–144.

[41] Снимак из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 7 и С 8.

[42] Снимак из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 7 и С 8; Галерија фресака, снимак под инв. бр. 8645.

[43] Снимак под сигнатуром С 9 из документације Народног музеја у Београду.

Сл. 13. Давидовица, наос, остатак представе светог Кира
Fig. 13. Davidovica, naos, remnant of the depiction of St. Cyrus

точној страни потрбушја северног поткуполног лука прочитано је име [мер]кѹр[іє].[44] Од представе светога, међутим, очувао се горњи део нимба и главе с ћелавим теменом и мало проседе косе око њега (сл. 13),[45] што нимало не одговара иконографији светог Меркурија. Поред тога, на старим фотографијама види се да је име светога почињало словом к, испред којег на добро очуваној површини фреске нема остатака неког другог писмена. Надаље, види се такође да иза слова к није следило писмено ѹ (ук), већ ѵ (ижица), иза којег је исписано слово р. С обзиром на остатке натписа и сачувани део представе, сасвим је јасно да је на источној страни северног поткуполног лука Давидовице био насликан свети Кир, праћен одговарајућим натписом: кѵр⟨ь⟩. Добро је познато да се свети Кир готово редовно слика у пару са светим Јованом Бесребрником. Било би стога разложно у представи на наспрамној, западној страни северног поткуполног лука, на којој су видљиви остаци фигуре светог у патрицијској одећи, с крстом у десници, препознати тог светог Јована. Он се, међутим, слика као младолики мученик, а видљиви крајичци косе на разматраној представи изгледају као седи. Пошто су њихови обриси једва разазнатљиви на прилично слабим снимцима оштећене фреске, засад није могуће ни потврдити ни одбацити претпоставку да је наспрам светог Кира био насликан његов састрадалник Јован. Мање су значајне допуне која би се могле учинити при ишчитавању програма северног параклиса Давидовице. Можда у овој прилици вреди поменути још и то да старе фотографије сведоче о томе како су се некада у пратећем натпису уз сцену Свети Димитрије благосиља Нестора да убије Лија виделе и две касније ишчезле речи.[46] Могло се прочитати следеће: с҃тын димитрїє б҃лсв⟨и⟩ | нестора победити ...

***

Допуне у ишчитавању тематског програма проширују донекле увид у садржину сликарства Давидовице и суочавају нас с појединим програмским и иконографским решењима која нису била својствена српском средњовековном живопису. Она се углавном не могу срести у сликарству на тлу државе Немањића с краја XIII столећа, али ни у оном из прве половине XIV века. Необичан распоред јеванђелиста у наосу и јужном параклису, рецимо, и везивање лава као симбола за јеванђелисту Јована одговарају тек нашој уметности из доба турске власти. Уосталом, већ је уочено да се симболи уз ликове писаца јеванђеља не јављају у српском сликарству пре моравског раздобља. Исто то би се могло рећи и за представљање светих мелода за пултовима, у тренутку док стварају своја песничка дела – онакво какво се среће у пандантифима северног параклиса Давидовице.[47] С друге стране, програм припрате у манастиру Пиви показује да та тема није била сасвим страна српским поствизантијским сликарима.[48] На сличан начин у српском сликарству из доба турске власти оживљава и сећање на представљање учитељстава светих отаца у пандантифима под куполом припрате. О томе сведочи поствизантијски живопис нартекса Грачанице.[49] Може се, надаље, приметити да појава лика Христа као Анђела Великог савета, непозната српској уметности с краја XIII столећа и сведена на један једини сачувани пример у домаћем живопису XIV века,[50] постаје веома раширена у српској уметности након 1557. године.[51] И облици круна које на главама носе света Варвара и пророк Самуило крајње су необични за средњовековну уметност.

Најзад, сликању пророчких попрсја уплетених у расцветалу лозицу непосредно под куполом, као у Давидовици, односно у највишим зонама наоса, могла се пронаћи само једна аналогија у српском сликарству XIII и прве половине XIV века.[52] Но, реч је о сасвим особеном програму у потпуно атипичном простору пећинске цркве Светог Петра Коришког крај Призрена.[53] У првој половини XV столећа попрсја прароди-

---

[44] Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, 129; Тодић, *Ново датовање*, 415.

[45] Снимак из Народног музеја у Београду, инв. бр. С 9; Галерија фресака, снимак под инв. бр. 8645.

[46] Снимак из Народног музеја у Београду, инв. бр. В 3620.

[47] Међу познатим примерима најстарији су они из XV столећа, сачувани у припратама Каленића и Јошанице. У пандантифима припрате Враћевшнице мелоди су насликани на слоју живописа из XVIII века, али је у питању вероватно понављање првобитног решења из 1431. године. Cf. Д. Симић-Лазар, *Каленић. Сликарство – историја*, Београд 2011, 231–235.

[48] А. Сковран, *Уметничко благо манастира Пиве*, Цетиње–Београд 1980, 19, Т. XXIII. У нешто другачијем иконографском виду свети песници насликани су у западном делу католикона манастира Завале, као програмски пандани јеванђелистима у источном делу храма. Cf. З. Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977, 90, сл. 33–34.

[49] Б. Тодић, *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988, 245, 247, 261.

[50] И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995, 100, 134, сл. 7; Тодић, *Ново датовање*, 416 (где се погрешно наводи да је у Призрену Христос приказан у својим зрелим годинама).

[51] Петковић, *Зидно сликарство*, 67, 75, 108, 126, 165, 174, 178, 181, 184, 185, 189, 194, 195, 197, 198, 201, 202, 206, 211; Тодић, *Ново датовање*, 416.

[52] Тодић, *Ново датовање*, 417.

[53] Р. Љубинковић, *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7–8 (1956–1957) 98–100, сл. 7.

Сл. 14. Давидовица, северни параклис, текст на свитку светог Јосифа Химнографа
Fig. 14. Davidovica, northern parekklesion, text written on the scroll of St. Joseph the Hymnographer

Сл. 15. Давидовица, наос, свети Мина
Fig. 15. Davidovica, naos, St. Menas

теља Христових, а не пророка, обухваћена лозицом представљена су у куполи Јошанице.[54] Одатле се може закључити да је приказивање пророчких и прародитељских попрсја обухваћених лозицом у вишим деловима наоса било сасвим ретка појава у средњовековном сликарству. Споменици XVI и XVII столећа пак нуде нешто више паралела (Свети Никола у Великој Хочи, стара црква манастира Савине, Црна река, Света Тројица пљеваљска, Свети Никола у Подврху код Бијелог Поља, црква Јекса).[55] Каткад је лозица с ликовима пророка представљана и на луковима припрата осликаних у поствизантијско доба, као у Пећи или Грачаници.[56] Ипак, најубедљивију паралелу Давидовици пружа сликарство Светог Николе у Подврху, где су попрсја пророка овијена лозицом насликана управо на челу поткуполних лукова. И сам облик и цртеж доста уске лозе у задужбини монаха Давида одговарају много више примерима из XVI и XVII века но оним из XIV столећа. Дакле, сликарство Давидовице обилује програмским и иконографским решењима непознатим или сасвим ретким у српској средњовековној уметности, а уобичајеним за живопис поствизантијског периода. Није ли онда то зидно сликарство настало много касније но што се до сада мислило?

Палеографска анализа натписа и стилско разматрање фресака на зидовима задужбине монаха Давида Вукановића пружају поуздан и недвосмислено потврдан одговор на постављено питање. Довољно је обратити пажњу на облике слова исписаних на свитку светог Јосифа Химнографа да би се намах уверило у то. Особени облици слова ꙅ и є, која се у доњем делу закривљују на супротну страну у односу на горњи део и, сужавајући се, шиље при дну, не појављују се пре XVI века (сл. 14). Заправо, захваљујући појединим споменицима друге половине XV столећа, какви су припрата Нове Павлице и Ајдановац, може се спорадично пратити лаган процес формирања карактеристичног изгледа поменутих слова у позносредњовековној епиграфици.[57] Тек од XVI столећа, односно од његове друге половине, и у XVII веку та слова добијају онај облик који имају у Давидовици, а који тада постаје широко прихваћен.[58]

[54] Д. Милисављевић, *Јошаница*, Београд 2007, 14–15.

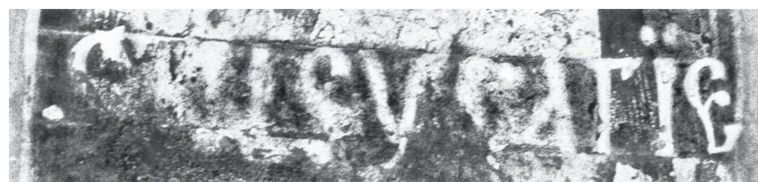
[55] П. Пајкић, *Цркве у Великој Хочи*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 178 (не помиње се лозица која обухвата пророчка попрсја); В. Ј. Ђурић, *Савина*, Београд 1965, XVI, сл. 24; Петковић, *Црква Јекса*, 88, сл. 2; idem, *Манастир Света Тројица Пљеваљска*, 178; Р. Станић, *Зидно сликарство цркве манастира Црне Реке*, Рашка баштина 1 (1975) 112, црт. 10а; Сковран, *Црква Манастира Светог Николе у Подврху*, 126–129, сх. I (бр. 25–35), II (бр. 79–87), сл. 3, 20.

[56] Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 42, 43; Тодић, *Грачаница*, 255, сл. 123; В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, сл. 167.

[57] Сликарство Ајдановца, нажалост, још није објављено на одговарајући начин. За Нову Павлицу cf. Р. Петровић, *Откриће у Новој Павлици*, Саопштења 15 (1983), сл. 3–5.

[58] Залудно би било указивати на непрегледно обиље постојећих паралела. Вреди стога упутити тек на понеку од њих: Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 77; Станић, *Зидно сликарство цркве манастира Црне Реке*, сл. 3, 19, 26; Петковић, *Морача*, сл. 30, 34, 35; Тодић, *Грачаница*, сл. 122, 123, 124; Г. Бабић, В. Кораћ, С. Ћирковић, *Студеница*, Београд 1986, сл. 122; Ђурић, Ћирковић,

Сл. 16а. Давидовица, наос, натпис уз представу светог Мине
Fig. 16a. Davidovica, naos, inscription accompanying the depiction of St. Menas



Сл. 16б. Давидовица, наос, натпис уз представу светог Евстатија
Fig. 16б. Davidovica, naos, inscription accompanying the depiction of St. Eustathios

У натписима уз представе светог Мине и светог Евстатија слова С и Є исписана су на још карактеристичнији начин но на свитку светог Јосифа (сл. 15, 16а–б). Њихов облик и задебљалост при врху, а истањеност у доњем делу, с лучно изведеном танком, кугласто завршеном средњом цртом слова Є, заиста не остављају ни најмању сумњу у то да је реч о поствизантијском писму.[59] Ако те безразложне сумње ипак има, може је сасвим уклонити облик слова Т у речи *свети* пред именом Мине Египатског (сл. 16а). Његова горња, хоризонтална црта спушта се и извија само на левој страни у „висећи" декоративни завршетак с кружићем на крају. Такво слово Т може се видети на слоју сликарства студеничке обнове, али и на многим другим истовременим или нешто млађим споменицима.[60] Мора се скренути пажња и на препознатљив поствизантијски облик слова омега, који такође има нарочиту доказну вредност. Исписано у Христовом нимбу на представама Мандилиона (сл. 17) и Анђела Великог савета (сл. 18), то слово изведено је потпуно у духу калиграфије XVI и XVII века, са извијеним зашиљеним доњим делом, као код слова С, и задебљалим или наглашено свијеним горњим завршетком с кугличастим крајем.[61] Готово исто то може се рећи и за писмено Л, што има једну дупло дужу од две потпуно праве црте, и упечатљиву лигатуру ТР. Аналогије таквој разиграној лигатури могу се пронаћи, рецимо, у натпису уз сцену Светог Ђорђа стружу ноктима, односно грабљама у Никољцу код Бијелог Поља и сигнатури уз представу светог Трифуна у Завали (сл. 19).[62] Најзад, два спојена слова О у виду положене осмице изнад скраћено исписане речи *пророк* у натпису крај представе Самуилове (сл. 8) редовна су појава у српској поствизантијској епиграфици.[63] Као ни описани облици претходно размотрених слова из давидовичких натписа, она нема уверљиве аналогије у ранијој средњовековној епиграфици. Из свега наведеног јасно је да су натписи у зидном сликарству Давидовице обележени карактеристичним

Сл. 17. Давидовица, наос, Свети убрус
Fig. 17. Davidovica, naos, Mandylion

Сл. 18. Давидовица, наос, Христос Анђео Великог савета
Fig. 18. Davidovica, naos, Christ depicted as the Angel of the Great Council

Кораћ, *Пећка патријаршија*, сл. 164, 187; С. Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009, сл. 83, 99, 106, 107, 122; М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Студеница*, Нови Сад 2011, сл. 76, 77; Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, сл. 54, 57, 81; М. Чанак-Медић, Б. Тодић, *Манастир Пећка патријаршија*, Нови Сад 2014, сл. 61, 62, 136.

59 Станић, *Зидно сликарство цркве манастира Црне Реке*, сл. 16; Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, сл. 238, Т. XV; Тодић, *Грачаница*, сл. 124 (натпис крај светог Арсенија Српског); Чанак-Медић, Тодић, *Манастир Студеница*, сл. 76.

60 Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 32, 77; idem, *Морача*, сл. 17; Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, сл. 89; eadem, *Црква Светог Николе у Никољцу*, сл. 57, 78, 87, 88, 90.

61 Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 77; idem, *Морача*, сл. 29, 30, 35; Тодић, *Грачаница*, сл. 122; Бабић, Кораћ, Ћирковић, *Студеница*, сл. 127; Пејић, *Манастир Свети Никола Дабарски*, сл. 83; eadem, *Црква Светог Николе у Никољцу*, сл. 54.

62 За прву од тих представа cf. Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, сл. 71.

63 Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 42, 43, 61; Кајмаковић, *Георгије Митрофановић*, сл. 153, 154, 168, 184, Т. XVI; Тодић, *Грачаница*, сл. 123; Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, сл. 53, 77; etc.

Сл. 19. Завала, свети Трифун
Fig. 19. Zavala Monastery, St. Tryphon

Сл. 20. Давидовица, северни параклис, свети Јосиф Химнограф
Fig. 20. Davidovica, northern parekklesion, St. Joseph the Hymnographer

палеографским особеностима писма XVI и XVII века у толикој мери да се не може одржати иоле разумна сумња у то да су изведени у доба турске власти.

Програмским, иконографским и палеографским аргументима који сведоче о томе да је живопис Давидовице настао у доба турске власти могу се придружити и они стилски. Чини се да сликарство наоса и живопис параклиса нису дело исте сликарске руке. На такав закључак наводиле би извесне типолошке разлике између ликова светих у наосу и параклису. Ваља приметити да се поменути ликови разликују међусобно и по начину моделовања, мада је мања пластичност фигура у наосу донекле последица веће испраности фресака тог дела цркве.[64] На фрескама наоса превладава линеаризам, ликови су нешто ширих глава и виших чела, а пластичност је слабије наглашена (сл. 8, 12, 17, 18). Но, и типолошки и по начину обраде тај живопис доста је сродан фрескама параклиса (сл. 1–3, 20–23, 27) и, уз њих, налази најближе аналогије у српском сликарству друге половине XVI века, а потпуно се одваја од сликарства с краја XIII столећа и из прве половине XIV. У односу на потоње живопис Давидовице разликује се крутошћу и наметљивошћу грубог цртежа, несрављивим изгледом ликова укочених погледа и покрета, сувоћом моделације и испошћеношћу сликарске материје, нарочито на драперијама и сликаној архитектури у позадини. Светлосни акценти механички су нанети, а колорит је неоплемењен, сведен на односе зелене, окера, мрке и плаве. С друге стране, по свим тим особеностима давидовички живопис се, уопштено гледано, уклапа у периферне токове поствизантијске уметности. Извели су га сликари што су црпли и укрштали искуства из остварења

Сл. 21. Давидовица, северни параклис, свети Јосиф Химнограф, детаљ
Fig. 21. Davidovica, northern parekklesion, St. Joseph the Hymnographer, detail

живописаца пећке припрате и неких других зографа седме и осме деценије XVI столећа, попут оних који су осликали Будисавце, а потом и цркву Светих арханђе-

[64] Главна купола остала је знатно дуже непокривена но северна, која је имала бар привремену настрешницу. Cf. Ивковић, Ђокић, *Црква манастира Давидовице*, 318.

Сл. 22. Давидовица, северни йараклис, свеши Теофан Грайш
Fig. 22. Davidovica, northern parekklesion, St. Theophanes Graptos

Сл. 23. Давидовица, северни йараклис, свеши Теофан Грайш, дешаљ
Fig. 23. Davidovica, northern parekklesion, St. Theophanes Graptos, detail

ла у манастиру Ковиљу.[65] Тако се, рецимо, начин на који су окером разуђена крила Христа Анђела Великог савета у Давидовици (сл. 18) може срести у Пећи (анђео у врху северног прозора припрате), Студеници (обе представе Христа Анђела Великог савета, анђео у Мироносицама на Христовом гробу) или Будисавцима (анђели из Крштења). С друге стране, необично округласт облик главе Христа Анђела Великог савета у Давидовици, са ушима које једва излазе из њеног оквира, среће се, на пример, на представи светог Ђорђа у Будисавцима. Исто тако, цртеж главе Христа на трону из Будисаваца одговара Спаситељевом лику на Мандилиону у Давидовици. Извесне типолошке сличности могу се пронаћи и између портрета патријарха Макарија у метохијском храму[66] и представе пророка Самуила у бродаревској цркви. Начин на који је исцртана и моделована глава светог Теофана у Давидовици (сл. 23), с потцртаним белим линијама власи и акцената светла, одговара у основи оном који се среће на глави светог Петра у Будисавцима (сл. 24).

Међутим, између сликарских група које су радиле у пећкој припрати и Будисавцима – по вредности и уметничком приступу међусобно веома разноликих – и живописаца Давидовице постоје и знатне разлике. По свом умећу и надарености давидовички сликари веома заостају за пећким, а нешто су слабији и од оних из Будисаваца. Њихове фигуре знатно су сувље моделоване, грубље и тврђе исцртане, укочених су погледа и покрета. Палета им је веома уског распона. Рекло би се да су свој сликарски рад у околини Бродарева извели и нешто касније од поменутих метохијских живописаца, ближе

Сл. 24. Будисавци, свеши Пешар, дешаљ
Fig. 24. Budisavci, Church of the Transfiguration, St. Peter, detail

крају XVI столећа. Они су, насупрот недавно изнетом закључку,[67] несумњиво осликали и тамбур главне ку-

[65] О томе да су цркву Светих арханђела у Ковиљу осликали живописци Преображенског храма у Будисавцима аутор ових редова припрема посебну расправу.

[66] Петковић, *Зидно сликарство*, сл. 35.

[67] Тодић, *Ново датовање*, 418.

Сл. 25. Давидовица, кубола северног параклиса, анђели у тамбуру
Fig. 25. Davidovica, dome of the northern parekklesion, angels in the drum

Сл. 26. Давидовица, остаци свећњака
Fig. 26. Davidovica, remnants of stone candlesticks

поље. Старе фотографије показују да спојнице фресака у тамбуру са онима у зони пандантифа уопште нису онако грубе како се тврдило и да стилске особености доњих делова пророчких фигура у куполи и морфолошке одлике натписа на свицима у њиховим рукама такође одговарају сликарству XVI, а не XIII века (сл. 6, 7). И црвено обојена позадина ликова у најнижем делу куполе налази паралеле у живопису поменутог раздобља. Тада се позадина пророчких представа у куполама, али и фигура у нижим деловима храма, изводила у виду два или три појаса различитих боја, од којих је онај најнижи каткад бивао управо црвен (Свети Ђорђе у Подгорици, Свети Ђорђе у Будимљи, Свети Никола у Брекову итд.).[68] Старе фотографије показују да је црвеном бојом и у Давидовици био изведен само најнижи појас позадине пророчких фигура (сл. 6, 7). Знатно је теже у овом тренутку одговорити на питање о томе из које фазе осликавања Давидовице потичу фреске сачуване у зони сокла. Њихову стратиграфију тек треба пажљивије проверити и систематски се позабавити типологијом орнамената насликаних на њима.[69] У овој прилици вреди скренути пажњу на две појединости које бар донекле наговештавају сложеност проблема. Орнамент оног истог, доста ретког типа што се среће на источном зиду северног параклиса Давидовице одговара поствизантијском сликаном украсу унутрашње стране надвратника старе цркве у Подмаинама. С друге стране, завесице насликане у самој апсиди параклиса сличне су декорацији сокла старијег слоја Никољца код Бијелог Поља, који није поуздано датован.[70]

Но, било како било, не треба сумњати у то да су живописци горњих делова наоса и оба параклиса Давидовице изнова осликали и ниже делове читавог храма. Они су могли прекрити остатке старог сокла новим слојем, али су, такође, старији живопис могли потпуно обити пре наношења новог. Тако су, попут зографа Мораче, поступили у вишим зонама храма, где нису уочени ни најмањи трагови удвајања слојева фресака. Уверени смо због свега изнетог да велики покрет обнове задужбина Немањића и других древних а значајних српских храмова након поновног успостављања Пећке патријаршије није заобишао ни ктиторију Немањиног унука Димитрија Давида. Она је тада темељно обновљена. Тешко је рећи шта је све та обнова подразумевала и колико је фаза имала. Није позната хронологија изградње припрате и осликавања њене унутрашњости и западне фасаде.[71] Непознато је и време доградње трема пред нартексом.[72] У сваком случају, осликавање старијег дела храма уклапа се у веома живе обновитељске токове који су струјали долином Лима у XVI веку и стизали до подручја Бродарева. У његовој близини, у манастиру Заступу, обновљена је, проширена и осликана још 1637. године црква Светог Николе. Тада су за увећене богослужбене потребе заступске обитељи преписане и многе црквене књиге.[73] На подручју села Гробницâ, у чијем се атару налази и Давидовица,[74] обнавља се у поменуто доба и манастир Мили, важна караванска станица, поменута још у писаном извору из 1413.[75] Фрагменти фресака на зидовима његове цркве сведоче о томе да је и она живописана крајем XVI или почетком XVII

[68] Црвена боја није коришћена за позадину куполних фресака у српским црквама XIII века. Изнета је претпоставка да је црвена позадина фигура у главној куполи Давидовице некада можда била боје окера, који је под утицајем топлоте променио своју хроматску вредност (Тодић, *Ново датовање*, 419, n. 44). До данас се, међутим, у Давидовици одржало доста површина живописа обојених окером у тамбурима и непосредно испод обе куполе. Ове површине сведоче о томе да боје у највишим зонама храма нису битно измениле своју изворну хроматску вредност.

[69] За неслагања у литератури око стратиграфије фресака у зони сокла cf. Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, 124; Чанак-Медић, *Да ли је Давидовица изгледала као гробне цркве Немањића*, 70, 74–75; Тодић, *Ново датовање*, 419.

[70] Време њиховог настанка одређено је, у ствари, на основу датовања фресака Давидовице у време између 1330. и 1350. године. Cf. Пејић, *Црква Светог Николе у Никољцу*, 22–23, сл. 15–18.

[71] Љубинковић, *Остаци живописа у Давидовици*, 128–129; М. Чанак-Медић, *Архитектура друге половине XIII века* I, Београд 2006, 67.

[72] Чанак-Медић, *Архитектура*, 67.

[73] О обнови манастира и преписивачкој активности у њему cf. К. Мано-Зиси, *Рукописне књиге цркве Св. Николе у Заступу*, in: *Скриптории и манастирске библиотеке у Црној Гори*, Цетиње 1989, 181–202, са старијом литературом.

[74] *Белешке са историјско-географских истраживања средњег Полимља (13–17. мај 1996)*, Историјски часопис 42–43 (1995–1996) 522 (Г. Томовић).

[75] Ђ. Сп. Радојичић, *„Ecclesia Mile“ (у Полимљу)*, Старинар 13 (1938) 75–91.

столећа.[76] Захваљујући Ђурђу Бошковићу, утврђено је да су два манастира с подручја Гробницâ – Давидовица и Мили – добила управо током XVI или XVII века камене свећњаке, исклесане на истоветан начин (сл. 26).[77] Сасвим је извесно да управо у другој половини XVI столећа готово замрли живот у манастиру Давидовици добија нов замах. На основу података које пружају турски пописи види се да су се 1571. године манастирско братство и његови поседи осетно увећали у односу на стање из прве половине века.[78]

Ако везивање настанка живописа из горњих зона Давидовице за другу половину XVI столећа расветљава понешто од позносредњовековне историје манастира и црквеног живота у долини Лима, оно истовремено отвара или изнова покреће нека друга питања. Тако датовање доградње параклиса у другу четвртину XIV столећа, засновано на уверењу да је Давидовица осликавана негде између 1330. и 1350. године,[79] остаје без чвршћег утемељења. Тешко да му га може повратити у довољној мери и проучавање остатака сликарства у зони сокла. Одатле приписивање задужбинарских заслуга за доградњу параклиса жупану Вратку остаје такође без одговарајућег основа.[80] У прилог му не говори ни садржај натписа на надгробној плочи Димитрија Вратка, у којем се није нашло места ни за истицање било какве титуле, ни за помен евентуалног ктиторства покојниковог.[81] Можда би се зато ваљало вратити датовању изградње параклиса Давидовице у крај XIII или почетак XIV века, које је предложила Милка Чанак-Медић. Треба се, међутим, уздржавати од изрицања коначних одговора на многа питања о Богојављенској цркви манастира Давидовице, ћудљивим токовима времена богаћеној, а онда сведеној на скромне остатке и задуго заборављеној. За те одговоре, нажалост, често нема довољно основа. Остаје ипак нада да ће древна немањићка задужбина, захваљујући неким новим открићима и старој документацији, наставити да пружа сведочанства о својој прошлости и помоћи нам да је боље и поузданије разумемо.*

76 Бошковић, *Манастир Мили на Лиму*, 92–93; idem, *Рад на прокрчавању и конзервирању средњовековних споменика*, 296; Р. Станић, *Црквено градитељство у милешевском крају од XV до XVII века*, in: *Милешева у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 244–245. Датовање скромних фрагмената фресака на зидовима цркве манастира Мили у крај XVI или почетак XVII века потврђују и фотографије које се чувају у заоставштини Ђурђа Бошковића у Археолошком институту САНУ.

77 Бошковић, *Манастир Мили на Лиму*, 93.

78 О. Зиројевић, *Кроз Бихорску нахију 1571. године*, Сеоски дани Сретена Вукосављевића 14 (1992) 176–177; Т. Катић, *Опширни попис Призренског санџака из 1571. године*, Београд 2010, 424, 497, 538.

79 Тодић, *Ново датовање*, 420.

80 *Ibid*.

81 Г. Томовић, *Морфологија ћириличких натписа на Балкану*, Београд 1974, 70 (бр. 53).

* Порекло фотографија: Народни музеј у Београду: сл. 1–7, 12, 25; Галерија фресака у Београду: сл. 8, 9, 13, 15–18, 20, 22, 23; Републички завод за заштиту споменика културе: сл. 10; Археолошки институт САНУ (Легат Ђ. Бошковића): сл. 26.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Babić G., *Sur l'icône de Poganovo et la vasilissa Hélène*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balkaniques et les courants spirituels au XIVe siècle*, ed. R. Samardžić, Belgrade 1987, 57–65.

Der serbische Psalter. Faksimile-ausgabe des Cod. slav. 4. Der Bayerischen Staatsbibliothek München. Textband unter Mitarbeit von S. Dufrenne, S. Radojčić, R. Stichel, I. Ševčenko, ed. H. Belting, Wiesbaden 1978, 117–118; Faksimile, 1985, f. 97v.

Galavaris G., *The illustrations of the prefaces in Byzantine Gospels*, Wien 1979.

Ilić J., *Davidovica*, in: *Likovna enciklopedija Jugoslavije*, knj. 1, Zagreb 1984, 296.

Nelson R. S., *The iconography of preface and miniature in the Byzantine Gospel book*, New York 1980.

Prolović J., *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997.

Πανσελήνου Ν., *Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή. Μορφή και περιεχόμενο*, ΔΧΑΕ 17 (1993–1994) 79–85 [Panselēnou N., *Ta symvola tōn evangelistōn stē byzantinē mnēmeiakē. Morphē kai periechomeno*, DChAE 17 (1993–1994), 79–85].

Бабић Г., Кораћ В., Ћирковић С., *Студеница*, Београд 1986 (Babić G., Korać V., Ćirković S., *Studenica*, Beograd 1986).

Бабић Г., *Краљева црква у Студеници*, Београд 1986 (Babić G., *Kraljeva crkva u Studenici*, Beograd 1986).

Белешке са историјско-географских истраживања средњег Полимља (13–17. мај 1996), Историјски часопис 42–43 (1995–1996), 505–534 (Г. Томовић) [*Beleške sa istorijsko-geografskih istraživanja srednjeg Polimlja (13–17. maj 1996)*, Istorijski časopis 42–43 (1995–1996), 505–534 (G. Tomović)].

Бошковић Ђ., *Рад на прокрчавању и конзервирању средњовековних споменика*, Годишњак СКА 42 (1933), 296 [Bošković Dj., *Rad na prokrčavanju i konserviranju srednjovekovnih spomenika*, Godišnjak SKA 42 (1933) 296].

Бошковић, *Манастир Мили на Лиму*, Старинар 13 (1938), 92–95 [Bošković Dj., *Manastir Mili na Limu*, Starinar 13 (1938), 92–95].

Војводић Д., *Зидно сликарство цркве Светог Ахилија у Ариљу*, Београд 2005 (Vojvodić D., *Zidno slikarstvo crkve Svetog Ahilija u Arilju*, Beograd 2005).

Војводић Д., *О ликовима старозаветних првосвештеника у византијском зидном сликарству с краја XIII века*, Зборник радова Византолошког института 37 (Београд 1998) 121–150 [Vojvodić D., *O likovima starozavetnih prvosveštenika i vizantijskom zidnom slikarstvu s kraja XIII veka*, Zbornik radova Vizantološkog instituta 37 (Beograd 1998) 121–150].

Голубовић Б., *Зидно сликарство цркве манастира Петковице у Фрушкој гори*, ЗМСЛУ 22 (1986) 85–123 [Golubović B., *Zidno slikarstvo crkve manastira Petkovice na Fruškoj gori*, ZMSLU 22 (1986) 85–123].

Дероко А., *На светим водама Лима*, Гласник Скопског научног друштва 11 (1932) 121–136 [Deroko A., *Na svetim vodama Lima*, Glasnik Skopskog naučnog društva 11 (1932) 121–136].

Ђорђевић И. М., *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1995 [Djordjević I. M., *Zidno slikarstvo srpske vlastele u doba Nemanjića*, Beograd 1995].

Ђурић В. Ј., *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974 [Djurić V. J., *Vizantijske freske u Jugoslaviji*, Beograd 1974].

Ђурић В. Ј., *Савина*, Београд 1965 [Djurić V. J., *Savina*, Beograd 1965].

Ђурић В. Ј., *Српско зидно сликарство XIII века*, Загреб 1971 [Djurić V. J., *Srpsko zidno slikarstvo XIII veka*, Zagreb 1971].

Ђурић В. Ј., Ћирковић С., Кораћ В., *Пећка патријаршија*, Београд 1990 (Djurić V. J., Ćirković S., Korać V., *Pećka patrijaršija*, Beograd 1990).

Живковић Б, *Поганово. Цртежи фресака*, Београд 1986 [Živković, B., *Poganovo. Crteži fresaka*, Beograd 1986].

Живковић Б, *Раваница. Цртежи фресака*, Београд 1990, 10–11 [Živković, B., *Ravanica. Crteži fresaka*, Beograd 1990].

Живковић Б., *Манасија. Цртежи фресака*, Београд 1983 [Živković, B., *Manasija. Crteži fresaka*, Beograd 1983].

Зарић Р., *Давидовица, манастир*, in: *Споменичко наслеђе Србије. Непокретна културна добра од изузетног значаја*, Београд 1998,

175 (Zarić R., *Davidovica, manastir*, in: *Spomeničko nasljedje Srbije. Nepokretna kulturna dobra od izuzetnog značaja*, Beograd 1998, 175).

Кајмаковић З., *Георгије Митрофановић*, Сарајево 1977 (Kajmaković Z., *Georgije Mitrofanović*, Sarajevo 1977).

Копије фресака из српских средњовековних цркава у рушевинама, Београд 1980 (*Kopije fresaka iz srpskih srednjovekovnih crkava u ruševinama*, Beograd 1980).

Ложњаковић Н., *Манастир Озрен у свјетлу истраживања обављеног током и након конзерваторско-рестаураторских радова 2012. г*, Мастер рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду, Беград 2015, (Ložnjaković N., *Manastir Ozren u svejetlu istraživanja obavljenog tokom i nakon konzervatorsko-restauratorskih radova 2012. g.*, Master rad odbranjen na Filozofskom fakultetu u Beogradu, Beograd 2015).

Љубинковић М., *Остраци живописа у Давидовици*, Саопштења 4 (1961) 124–135 [Ljubinković M., *Ostaci živopisa u Davidovici*, Saopštenja 4 (1961) 124–135].

Љубинковић Р., *Испосница Петра Коришког. Историја и живопис*, Старинар 7–8 (1956–1957) 93–112 [Ljubinković R., *Isposnica Petra Koriškog. Istorija i živopis*, Starinar 7–8 (1956–1957) 93–112].

Максимовић Ј., *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983 (Maksimović J., *Srpske srednjovekovne minijature*, Beograd 1983).

Мано-Зиси К., *Рукописне књиге цркве Св. Николе у Заступу*, in: *Скрипторији и манастирске библиотеке у Црној Гори*, Цетиње 1989, 181–202 (Mano-Zisi K., *Rukopisne knjige crkve Svetog Nikole u Zastupu*, in: *Skriptoriji i manastirske biblioteke u Crnoj Gori*, Cetinje 1989, 181–202).

Медаковић Д., *Графика српских штампаних књига XV-XVII века*, Београд 1958 (Medaković D., *Grafika srpskih štampanih knjiga XV-XVII veka*, Beograd 1958).

Мијовић П., *Побједа византијског монументалног сликарства*, in: *Историја Црне Горе*, 2/1, Титоград 1970, 243–257 (Mijović P., *Pobjeda vizantijskog monumentalnog slikarstva*, in: *Istorija Crne Gore*, 2/1, Titograd 1970, 243–257).

Милисављевић Д., *Јошаница*, Београд 2007 (Milisavljević D., *Jošanica*, Beograd 2007).

Орловић С., *Манастир Крупа*, Београд–Шибеник 2008 (Orlović S., *Manastir Krupa*, Beograd–Šibenik 2007).

Пајкић П., *Цркве у Великој Хочи*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 157–194 [Pajkić P., *Crkve u Velikoj Hoči*, Starine Kosova i Metohije 2–3 (1963) 157–194].

Пејић С., *Манастир Свети Никола Дабарски*, Београд 2009 (Pejić S., *Manastir Sveti Nikola Dabarski*, Beograd 2009).

Пејић С., *Црква Светог Николе у Никољцу*, Београд 2014 (Pejić S., *Crkva Svetog Nikole u Nikoljcu*, Beograd 2014).

Пенкова Б., *К вопросу об иконографии росписей купола Боянской церкви*, in: *Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. Тезисы докладов Международной конференции*, Москва, 17–19 октября 2000. г., С.-Петербург 2000, 345–356 (Penkova B., *K voprosu ob ikonografii rospiseĭ kupola Boianskoĭ tserkvi*, in: *Vizantiĭskiĭ mir: iskusstvo Konstantinopolia i natsional'nye traditsii. Tezisy dokladov Mezhdunarodnoĭ konferentsii*, Moskva, 17–19 oktiabria 2000. g., S.-Peterburg 200, 345–356.

Петковић В. Р, *Наше задужбине српске*, Календар народне одбране за 1925, 84 (Petković V. R., *Naše zadužbine srpske*, Kalendar narodne odbrane za 1925, 24).

Петковић В. Р, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950 (Petković V. R., *Pregled crkvenih spomenika kroz povesnicu srpskog naroda*, Beograd 1950).

Петковић В. Р., *Хисториско-уметнички музеј у 1924. години*, Годишњак СКА 33 (1924) 178–182 [Petković V. R., *Narodni muzej. Historijsko-umetnički muzej u 1924. godini*, Godišnkjak SKA 33 (1924) 178–182].

Петковић В. Р., *У спомен манастиру Давидовици*, Правда, год. 21, бр. 6 (1925), 4 [Petković V. R., *U spomen manastiru Davidovici*, Pravda, god. 21, br. 6 (1925), 4].

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије. 1557–1614*, Нови Сад 1963, (Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1963).

Петковић С., *Културна баштина Србије*, Нови Сад 2003 (Petković S., *Kulturna baština Srbije*, Novi Sad 2003).

Петковић С., *Манастир Света Тројица Пљеваљска*, Београд 1974 (Petković S., *Manastir Sveta Trojica Pljevaljska*, Beograd 1974).

Петковић С., *Морача*, Београд 1986 (Petković S., *Morača*, Beograd 1986).

Петковић С., *Црква Јекса код Црнојевића Ријеке*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 85–92 [Petković S., *Crkva Jeksa kod Crnojevića Rijeke*, Starine Crne Gore 3–4 (1965–1966) 85–92].

Петровић Р., *Откриће у Новој Павлици*, Саопштења 15 (1983) 243–248 [Petrović R., *Otkriće u Novoj Pavlici*, Saopštenja 15 (1983) 243–248].

Прерадовић Д., *Фотодокументација о средњовековним споменицима Народног музеја у Београду*, Наша прошлост 7 (2006) 29–49 [Preradović D., *Fotodokumentacija o srednjovekovnim spomenicima Narodnog muzeja u Beogradu*, Naša Prošlost 7 (2006) 29–49].

Радојичић Ђ. Сп., *"Ecclesia Mile"(у Полимљу)*, Старинар 13 (1938) 75–91 [Radojičić Dj. Sp., *"Ecclesia Mile" (u Polimlju)*, Starinar 13 (1938) 75–91].

Раичевић С., *Црква у Драговољићима код Никшића и њене зидне слике*, ЗМСЛУ 12 (1976) 139–150 [Raičević S., *Crkva u Dragovoljićima kod Nikšića i njene zidne slike*, ZMSLU 12 (1976) 139–150].

Ракић З., *Српска минијатура XVI и XVII века*, Београд 2012 (Rakić Z., *Srpska minijatura XVI i XVII veka*, Beograd 2012).

Селаковић М., *Црква Светог Николе у Брекову*, дипломски рад одбрањен на Филозофском факултету у Београду, Београд 2007 (Selaković M., *Crkva Svetog Nikole u Brekovu*, Diplomski rad odbranjen na Filozofskom fakultetu u Beogradu, Beograd 2007).

Симић-Лазар Д., *Каленић. Сликарство – историја*, Београд 2011 (Simić-Lazar D., *Kalenić. Slikarstvo – istorija*, Beograd 2011).

Сковран А., *Уметничко благо манастира Пиве*, Цетиње–Београд 1980 (Skovran A., *Umetničko blago manastira Pive*, Cetinje–Beograd 1980).

Сковран А., *Фреске цркве Св. Ђорђа под Горицом у Титограду*, Старине Црне Горе 3–4 (1965/1966) 125–130 [Skovran A., *Freske crkve Sv. Djordja pod Goricom u Titogradu*, Starine Crne Gore 3–4 (1965/1966) 125–130].

Сковран А., *Црква Манастира Светог Николе у Подврху*, in: *Манастир Светог Николе у Подврху. 1606–2006*, Београд 2006 (Skovran A., *Crkva Manastira Svetog Nikole u Podvrhu*, in: *Manastir Svetog Nikole u Podvrhu. 1606–2006*, Beograd 2006).

Станић Р., *Црква Светог Николе у Брезови код Ивањице*, Саопштења 25 (1993) 97–144 [Stanić R., *Crkva Svetog Nikole u Brezovi kod Ivanjice*, Saopštenja 25 (1993) 97–144].

Станић Р., *Зидно сликарство цркве мнастира Црне Реке*, Рашка баштина 1 (1975), 95–128 [Stanić R., *Zidno slikarstvo manastira Crne Reke*, Raška baština 1 (1975), 95–128].

Станић Р., *Црквено градитељство у Милешевском крају од XV до XVII века*, in: *Милешеве у историји српског народа*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1987, 239–250 (Stanić R., *Crkveno graditeljstvo u Mileševskom kraju od XV do XVII veka*, in: *Mileševa u istoriji srpskog naroda*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1987, 239–250.

Тодић Б., *Грачаница. Сликарство*, Београд–Приштина 1988 (Todić B., *Gračanica. Slikarstvo*, Beograd–Priština 1988).

Тодић Б., *Ново датовање фресака у Давидовици*, in: *Ђурђеви ступови и Будимљанска епархија. Зборник радова*, eds. Б. Тодић, М. Радујко, Беране–Београд 2011, 413- 420 (Todić B., *Novo datovanje fresaka u Davidovici*, in: *Djurdjevi stupovi i Budimljanska eparhija. Zbornik radova*, eds. B. Todić, M. Radujko, Berane–Beograd 2011, 413- 420).

Томовић Г., *Мортфологија ћириличних натписа на Балкану*, Боград 1974 (Tomović G., *Morfologija ćiriličnih natpisa na Balkanu*, Beograd 1974).

Ћоровић М., *Црква у Бродареву*, Старинар 7 (1932), 77–80 [Ćorović M., *Crkva u Brodarevu* Starinar 7 (1932), 77–80].

Црквата Воведение на Богородица – Кучевиште. Цртежи на фрески. Скопје 2008 (*Crkvata Vovedenie na Bogorodica – Kučevište. Crteži na freski*, Skopje 2008).

Чанак-Медић М., *Архитектура друге половине XIII века I*, Београд 2006 (Čanak-Medić M., *Arhitektura druge polovine XIII veka I*, Beograd 2006).

Чанак-Медић М., *Да ли је Давидовица изгледала као гробне цркве Немањића*, Саопштења 13 (1981), 67–75 [Čanak-Medić M., *Da li je Davidovica izgledala kao grobne crkve Nemanjića*, Saopštenja 13 (1981), 67–75].

Чанак-Медић М., Тодић Б., *Манастир Пећка патријаршија*, Нови Сад 2014 (Čanak-Medić M., Todić B., *Manastir Pećka patrijaršija*, Novi Sad 2014).

Чанак-Медић М., Тодић Б., *Манастир Студеница*, Нови Сад 2011 (Čanak-Medić M., B. Todić, *Manastir Studenica*, Novi Sad 2011).

Шево Љ., *Манастир Ломница*, Београд 1999 (Ševo Lj., *Manastir Lomnica*, Beograd 1999).

ЗОГРАФ 39 (2015) [177–192]

Wall paintings of the Davidovica monastery. Additions to the thematical programme and dating

Dragan Vojvodić

Based on old photographic plates from the National Museum in Belgrade and photos from the Gallery of Frescoes and the Archaeological Institute in Belgrade, it is possible to determine more fully the thematical programme of frescoes in the church of the Davidovica monastery on the Lim River near Brodarevo. The photos of the frescoes at the southern side of the area under the dome of the southern parekklesion was taken in 1924, shortly before the frescoes were destroyed (fig. 1). On the southeastern pendentive, there is a depiction of the Evangelist John (fig. 2); its southwestern counterpart once featured the Evangelist Matthew (fig. 3), while the bust of an angel in a medallion was placed between them (fig. 1). Painted in the intrados of the southern arch under the dome, were the figures of St. Barbara (eastern side; fig. 4) and St. Catherine (western side; fig. 5). The old photographs also enable us to fill in the gaps in the programme of the highest zones of the main nave of the church. In the dome, the remnants of the figures of the prophets Zacharias (fig. 6) and Daniel (fig. 7) have been reliably identified (based on their iconographic features), as well as Habakkuk (based on the text written on the scroll in his hands; fig. 6). On the southern pair of pendentives, the Evangelists John (fig. 12) and Matthew could be seen, just like in the southern chapel. Their winged symbols approached them from a segment of heaven featuring a bust of Christ depicted as the Angel of the Great Council (fig. 18); the lion approaching the Evangelist John was better preserved (fig. 10). At the time when the old photographs were taken, the traces of the symbols of the Evangelists could also be seen on the northern side of the area under the dome, where they were coming out of a segment of heaven, which contained a bust of Christ Emmanuel. Between the Evangelists, shown on the pendentives, the face of the arches supporting the dome featured the busts of the prophets and the righteous men of the Old Testament intertwined with blooming tendrils. Apart from the Prophet Samuel, with a horn in his hands (fig. 8), it was possible to identify the Patriarch Noah, who carried the Ark as his attribute (fig. 9). The old photographic documentation also enables us to identify more precisely some figures of martyrs on the intrados of the arches supporting the dome. Based on the remnants of inscriptions and the iconography of the surviving fragment of the depiction, it has been established that the figure in the southern arch was not St. Mercurius, as previously thought, but St. Cyrus (fig. 13).

Most programmatic and iconographic features of the painting of Davidovica are common to the solutions that can be found in Post-Byzantine art. For example, in the Byzantine period, the images of the Evangelists, John and Matthew, as two of the twelve Great Apostles and Christ's direct disciples were customarily placed on the eastern pair of pendentives. The Evangelists Mark and Luke, who belonged to the group of seventy minor apostles, used to be, therefore, painted on the western side of the space surmounted by the dome. Departures from the rule were quite exceptional. However, this convention, which was strictly respected in the Byzantine period, was usually disregarded in Serbian painting in the Ottoman period. At that time, it often happened that the Evangelist Matthew or the Evangelist John, or sometimes both, were painted on one of the western pendentives, just as in the case of Davidovica. Furthermore, in the same period, the lion appeared as a symbol of John the Evangelist, instead of the eagle, which is contrary to the practice that prevailed in Byzantine times. The most numerous and the most convincing parallels for the rendition of the prophets' busts intertwined in blossoming tendrils immediately under the dome – which is the case in Davidovica – or in the highest sections of the naos, can be found in the Serbian painting of the sixteenth and seventeenth centuries. The palaeographic features of the inscriptions and the painting style indicate even more clearly that the frescoes in the highest zones of the church at Davidovica were done in the Post-Byzantine period (fig. 14–18). The distinctive forms of letters C, E, Ѡ and T, or some ligatures, cannot be found in the Serbian epigraphy of the Palaiologan period, while they were quite common in the sixteenth and seventeenth centuries. The artistic features of the frescoes in the highest zones of Davidovica also correspond to the Serbian wall-painting typical of the decades following the restoration of the Patriarchate of Peć (1557). Namely, those frescoes should be dated to the last quarter of the sixteenth century (fig. 1–3, 6–10, 15, 17, 18, 20–23, 25), and not to the late thirteenth or the first half of the fourteenth century, as it has been done so far.

Представа Страдања светог Игњатија Богоносца у проскомидији Новог Хопова*

Милица Поповић**

Универзитет у Београду – Филозофски факултет, Институт за историју уметности

UDC 75.052(497.11)"16" Novo Hopovo
75.046.3:27-36 Ignatius Theophorus
27-726.1-34
DOI 10.2298/ZOG1539193P
Оригиналан научни рад

У уметности хришћанског Истока представе страдања светог Игњатија Богоносца, епископа Антиохије, срећу се најчешће у оквиру менолошких циклуса. Међу ретке самосталне приказе Игњатијевог страдалништва убраја се представа из Новог Хопова, датована у прву деценију XVII столећа. У тексту се разматра иконографија ове композиције и питање њеног живописања у проскомидији главне цркве фрушкогорског манастира. Укључивање сцене мучеништва антиохијског епископа у тематски репертоар наведеног простора представља усамљену појаву у српском средњовековном и византијском монументалном сликарству.

Кључне речи: свети Игњатије Богоносац, представе страдања, иконографија, византијска уметност, манастир Ново Хопово.

In the art of the Christian East, the depictions of the martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, bishop of Antioch, can usually be found among the illustrations of the Menologion. The scene from the monastery of Novo Hopovo, dated to the 1600s, is one of the rare independent depictions of Saint Ignatius's martyrdom. The paper discusses the iconography of this scene and possible reasons for placing it in the prothesis of the katholikon of Novo Hopovo. The inclusion of a scene showing the martyrdom of the bishop of Antioch into the thematic repertoire of this compartment is a solitary example in Serbian medieval and Byzantine monumental painting.

Keywords: Saint Ignatius Theophorus, martyrdom scenes, iconography, Byzantine art, Novo Hopovo (monastery)

Приликом осликавања зидних површина наоса и олтарског простора главне цркве фрушкогорског манастира Новог Хопова почетком XVII столећа[1] анонимни грчки зографи извели су у проскомидији католикона посвећеног светом Николи представу необично занимљиве тематике.[2] На западном зиду протезиса, изнад пролаза који води у наос, живописали су између два афронтирана лава пропета на задње ноге стојећу фигуру старца валовите седе косе и подуже, у шпиц завршене браде, са ореолом око главе. Светитељ је одевен у епископско рухо: бео стихар украшен црвеним и црним „рекама", фелон, епитрахиљ, омофор, наруквице и надбедреник. Руке су му уздигнуте и посве раширене у висини рамена, за која га уједају поменуте звери. Позадину приказа необележеног натписом чини стеновит предео (сл. 1).

У првој научној студији о историји, архитектури и зидном украсу Новог Хопова, проистеклој средином прошлог века из пера Марије Бајаловић Бирташевић,[3] дата композиција означена је као „мучење светог Игњатија".[4] У православним синаксарима помињу се два епископа тог имена – Игњатије Цариградски (23.

---

* Рад је настао као резултат истраживања у оквиру пројекта *Српска средњовековна уметност и њен европски контекст* (ев. бр. 177036), финансираног средствима Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

** milica.popovic@f.bg.ac.rs

[1] О досад слабо проученом зидном сликарству хоповског католикона, насталом у два наврата – године 1608. живописани су наос и олтарски простор храма [*Стари српски записи и натписи* III, ed. Љ. Стојановић, Београд 1905, 58 (No. 4985)], а скоро пола века доцније осликана је пространа припрата [*ibid*., 60 (No. 4990)] – v. М. Бајаловић-Бирташевић, *Манастир Ново Хопово у Фрушкој Гори*, Зборник Матице српске за друштвене науке 5 (1953) 68–87; М. Милошевић, О. Милановић, *Црква Светог Николе у манастиру Ново Хопово*, Рад војвођанских музеја 4 (1955) 249–273; С. Радојчић, *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955, 79, 81; idem, *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, Летопис Матице српске 383/2 (1959) 111–116; Д. Давидов, *Хопово*, Београд–Нови Сад 1964; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 66, 81, 88, 91–93, 97–104, 107–108, 117, 152–154, 204–207, сл. 107–112; О. Милановић-Јовић, П. Момировић, *Фрушкогорски манастири*, Нови Сад 1975², 47–62; E. Kyriakoudis, *Les artistes grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa rénovation (1557–1690)*, Balkan Studies 24/2 (1983) 501–503; M. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 309, 324–325, 332, 334, 345; Б. Кулић, Н. Срећков, *Манастири Фрушке горе*, Нови Сад 1994, 117–131; С. Петковић, *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995, 80, 86–87, 93, 122, 135, 155–157, 223, 227–228, 230, 265, сл. 3, 58, 60, 61, 80; idem, *Cretan influence on the Serbian paintings and woodcuts of the 16th and 17th centuries*, in: *Μίλτος Γαρίδης (1926–1996). Αφιέρωμα* II, Ιωάννινα 2003, 566–567, 570–572; O. Milanović-Jović, *Le Monastère Hopovo entre l'Athos et la Roumanie*, ЗЛУМС 34/35 (2003) 1–18.

[2] О овим мајсторима изнето је мишљење да су пре доласка у Хопово живописали наос и олтарски простор главне цркве манастира Пиве (1604–1606), v. В. Ј. Ђурић, *Иконе из Југославије*, Београд 1961, 63.

[3] О научном раду те ауторке v. М. Јанковић, *In memoriam Др Марија Бајаловић-Хаџи Пешић*, Годишњак града Београда 55–56 (2008–2009) 367–368.

[4] Бајаловић-Бирташевић, *Манастир Ново Хопово*, 82, сл. 16.

Сл. 1. Страдање светог Игњатија Богоносца, проскомидија главне цркве фрушкогорског манастира Новог Хопова
Fig. 1. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, katholikon of Novo Hopovo monastery, prothesis

октобар)[5] и Игњатије Антиохијски (20. децембар и 29. јануар),[6] далеко познатији као Игњатије Богоносац.[7] У то да је М. Бајаловић Бирташевић приликом идентификације описане сцене на уму несумњиво имала поглавара Антиохијске цркве, а не Константинопољске, уверава нас начин страдања приказаног свештенослужитеља.[8] Наиме, по писаним изворима, свети Игњатије, епископ Антиохије Сиријске, града на реци Оронту, у којем су, према *Делима апостолским*, Христови следбеници први пут названи хришћанима (Дап 11, 26), скончао је мученички у време владавине императора Трајана (98–117) – ухапшен је и под јаком пратњом спроведен у Рим, где је бачен дивљим зверима у амфитеатру.[9] На путовању из Сирије у престоницу царства написао је седам посланица, по којима је и данас чувен.[10]

У сакралној уметности православног света представе Игњатијевог мучеништва нису тако бројне. Судећи по данас расположивим примерима, махом сачуваним у зидном и минијатурном сликарству, оне се готово редовно срећу у саставу менолошких циклуса као илустрација за 20. децембар; такве су представе у *Менологу Василија II* (*Vat. gr. 1613*, p. 258, крај X века),[11] *Минеју за децембар* из Лавре светог Атанасија на Атосу (*Lavra Δ 51*, fol. 87v, XI–XII век),[12] у Старом Нагоричину (око 1316),[13] Дечанима (око 1347),[14] Козији (око 1390),[15] припратама манастирâ Кутлумуша (1539/1540)[16] и Дионисијата (1546/1547)[17] на Светој гори, у нартексу цркве манастира Преображења на Метеорима (1552),[18] у северном егзонартексу манастира Филантропинона у Јањини (1560),[19] у егзонартексу манастира Светог Мелетија на падинама Китероне у Беотији (1573–1592),[20] у нартексу манастира Галатаки на Евбеји

[5] Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока* III, Владимир 1901 (репр. Москва 1997), 439; *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae*, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902 (= *Syn* CP), 158–160; J. Поповић, *Житија светих за месец октобар*, Београд 1977, 527; Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник* I, Београд 1989, 107.

[6] Архиепископ Сергий, *op. cit.*, 43, 512; *Syn* CP, 329–330, 429–430; J. Поповић, *Житија светих за месец децембар*, Београд 1977, 559–569; idem, *Житија светих за месец јануар*, Ваљево 1991, 833; Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *op. cit.*, 216, 281.

[7] О пореклу епитета *Богоносац* (*Θεοφόρος*) v. G. Bareille, *Ignace d'Antioche*, in: *Dictionnaire de théologie catholique* VII/1, Paris 1930, 685; Ph. A. Harland, *Christ-bearers and Fellow-initiates: Local cultural life and Christian identity in Ignatius' letters*, Journal of Early Christian Studies 11/4 (2003) 481–499.

[8] О ком је од двојице угледних архијереја реч било би веома тешко утврдити само на основу физиономије фрескописаног епископа јер се и свети Игњатије Антиохијски и свети Игњатије Цариградски приказују као старци дугих брада. За иконографска обележја двојице црквених великодостојника cf. C. Mango, E. Hawkins, *The mosaics of St. Sophia at Istanbul. The church fathers in the north tympanum*, DOP 26 (1972) 28–32; *Lexikon der christilichen Ikonographie* 6, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974, 566–567, 575–578; *Православная энциклопедия* XXI, Москва 2009, 145–147. Постоје, међутим, и представе светог Игњатија Цариградског без браде (за примере v. Mango, Hawkins, *op. cit.*, 28–31).

[9] За податке о светом Игњатију Антиохијском v. *The Apostolic Fathers* II/1, ed. J. B. Lighfoot, London 1889², 1–430; G. Downey, *A history of Antioch in Syria: from Seleucus to the Arab conquest*, Princeton 1961, 292–299; В. Перишић, *Игњатије Антиохијски: епископ – мученик – богоносац*, Београд 2012; *Дела апостолских ученика*, ed. Епископ Атанасије (Јевтић), Требиње–Врњци 2005³, 42–72, 242–246. О светом Игњатију, патријарху цариградском, који се упокојио 877. године, v. *Oxford dictionary of Byzantium* II, New York 1991, 983 (A. Kazhdan).

[10] За критичко издање и француски превод посланица v. *Ignace d'Antioche, Polycarpe de Smyrne. Lettres. Martyre de Polycarpe*, ed. P. Th. Camelot, Paris 1958³ (SC 10), 7–185. За српски превод cf. *Дела апостолских ученика*, 205–241.

[11] *Il Menologio di Basilio II (cod. Vaticano greco 1613). II Tavole*, Torino 1907, T. 258. У овом рукопису, на страни 355, испод наслова који сведочи о томе да се 29. дана месеца јануара слави пренос моштију светог Игњатија из Рима у Антиохију, налази се минијатура која приказује тај догађај, cf. *ibid*., T. 355.

[12] П. Мијовић, *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973, 196, n. 149. Нажалост, ни у књизи N. P. Ševčenko, *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian menologion*, Chicago 1990, није приложена репродукција ове минијатуре, али је зато дат њен опис – на веома оштећеној представи разазнају се два лава која прождиру свеца и две мушке фигуре које иза брда у позадини посматрају драматични призор, cf. *ibid*., 98.

[13] Мијовић, *op. cit.*, 269, сл. 44; Б. Тодић, *Старо Нагоричино*, Београд 1993, 82.

[14] В. Р. Петковић, Ђ. Бошковић, *Манастир Дечани* II, Београд 1941, T. CXIV, CXVII; Мијовић, *op. cit.*, 330; Д. Војводић, С. Кесић-Ристић, *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 391.

[15] Мијовић, *op. cit.*, 354, сх. 61, сл. 238.

[16] G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Paris 1927, pl. 165/3; N. Toutos, G. Fousteris, *Corpus de la peinture monumentale du Mont Athos 10e–17e siècle*, Athènes 2010, 295, 305, 309.

[17] Toutos, Fousteris, *op. cit.*, 233, 242, 244.

[18] Μ. Χατζηδάκης, Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Ἀθήνα 1990, 37–42, 172–173; D. Z. Sofianos, *Meteora. Itinerary*, ed. Holy Monastery of Transfiguration (Great Meteoro) 1991, 113–128.

[19] *Monasteries of the island of Ioannina. Painting*, eds. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993, 166, fig. 274.

[20] H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, 253–254, 301, pl. 25.

(1586),[21] у припрати католикона молдавског манастира Сучевице (1595–1596)[22] и у нартексу параклиса Светог Јована Крститеља у храму Рођења Христовог у Арбанасима (1632).[23] Уосталом, сликање те представе у оквиру Календара налажу и познати сликарски приручници – *Ерминија породице Зографски* (1728) и *Ерминија Дионисија из Фурне* (1730).[24]

О томе да се композиције ове садржине понекад могу видети и ван Менолога, као сасвим самосталне, сведоче, поред хоповске фреске, византијска плочица од слоноваче у поседу приватног колекционара из Енглеске (касни X / рани XI век),[25] минијатуре у два византијска псалтира – *Теодоровом псалтиру* (Британски музеј, *Add. 19352*, fol. 127ʳ, трећа четвртина XI века) и *Псалтиру Барберини* (Ватиканска библиотека, *Barb. gr. 372*, fol. 162ᵛ, позни XI век)[26] – затим фреске у цркви Христа Спаситеља манастира Свете Ефросиније у Полоцку (седма деценија XII века),[27] у трпезаријама светогорских манастирâ Ксенофонта (последња четвртина XV века),[28] Велике лавре (друга четвртина XVI века)[29] и Ставроникити (1545/1546),[30] у католикону несебарске Нове митрополије (црква Светог Стефана, око 1598/1599),[31] цркви Светог Николе манастира Градишта у Паштровићима (1619–1620)[32] и у католикону трапезунтског манастира Сумеле (највероватније почетак XVIII столећа).[33]

Сл. 2. Страдање светог Игњатија Богоносца, Ватиканска библиотека, Менолог Василија II (Vat. gr. 1613, p. 258)
Fig. 2. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Menologion of Basil II (Vat. gr. 1613, p. 258)

Како нам показују побројани календарски и засебни примери, најстарија сцена мученичке смрти антиохијског епископа сачувана је у *Менологу Василија II* (сл. 2).[34] Минијатура реалистички приказује тренутак у којем крвожедне звери насрћу на светог Игњатија и обарају га на земљу. Поглавар Антиохијске цркве, постављен испред архитектонске кулисе решене у виду зидина античке арене, ослоњен је левим коленом о тло, док му је десна рука високо подигнута изнад главе; архијерејев лик фланкирају два лава, од којих један зарива зубе у бок светог, а други у његову леву руку.[35] Драматични догађај посматрају две мушке фигуре. Велику сличност са описаном минијатуром показује илустрација исте садржине у манускрипту *Lavra Δ 51*.[36] Уз неке измене, давно утврђени образац примењују и византијски слика-

[21] T. Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Eubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Athènes 2003, 55, 85–86, 93, 180, 188, pl. 35b.

[22] E. Cincheza-Buculei, *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Sucevița*, Studii și cercetări de istoria artei. Artă plastică, serie nouă, 3 (București 2013) 188, 220, fig. 28.

[23] *Корпус на стенописите от XVII век в България*, eds. Б. Пенкова, Ц. Кунева, София 2012, 106, 110, 111.

[24] М. Медић, *Стари сликарски приручници* II, Београд 2002, 518; idem, *Стари сликарски приручници* III, Београд 2005, 491.

[25] A. Cutler, N. P. Ševčenko, *A recently discovered ivory of st. Ignatios and the lions*, in: *The material and the ideal. Essays in medieval art and archaeology in honour of Jean-Michel Spieser*, eds. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden–Boston 2007, 113–129.

[26] S. Der Nersessian, *L'illustration des psautiers grecs du Moyen âge* II, Paris 1970, 47, fig. 205; *The Barberini Psalter: Codex Vaticanus Barberinianus Graecus 372*, eds. J. Anderson, P. Canart, Ch. Walter, Zürich–New York 1989, 48, 117. За репродукције минијатура v. и M. Sacopoulo, *Saint-Nicolas-du-Toit, deux effigies inédites de Patriarches Constantinopolitains*, CA 17 (1967), fig. 3, 4.

[27] В. Д. Сарабьянов, *Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря. К вопросу о просветительской деятельности преподобной Евфросинии Полоцкой*, in: *История и археология Полоцка и Полоцкой земли: материалы VI Международной научной конференции (1–3 ноября 2012 г.), II. Спасо-Преображенская церковь в Полоцке: История. Архитектура. Живопись*, Полоцк 2013, 100, ил. 29.

[28] Toutos, Fousteris, *Corpus*, 415–416.

[29] Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 143/2; J. J. Yiannias, *The wall paintings in the Trapeza of the Great Lavra on Mount Athos. A study in Eastern Orthodox Refectory art*, Pittsburgh 1971 (непубликована докторска дисертација), 160–163, fig. 56; idem, *The refectory paintings of Mount Athos: an interpretation*, in: *The Byzantine tradition after the fall of Constantinople*, ed. idem, Charlottesville 1991, 272–275, 319, fig. 4.19; Toutos, Fousteris, *op. cit.*, 84, 87, 93.

[30] Toutos, Fousteris, *op. cit.*, 386–387.

[31] Приликом писања рада користили смо снимак представе Страдања на јужном зиду јужног брода несебарске Нове митрополије из фото-документације Ивана М. Ђорђевића. О цркви Светог Стефана и њеном зидном сликарству v. Г. Геров, *Нова митрополија (црква Светог Стефана) у Несебару. Резултати недавних истраживања*, Зограф 36 (2012) 75–81 (са старијом литературом).

[32] С. Вујошевић, *Манастир Градиште у Паштровићима*, Београд 2013 (непубликовани мастер рад), 19–20.

[33] За изглед представе живописане на јужној страни свода манастирског католикона (пећинске цркве посвећене Богородици) v. виртуелну презентацију манастира на сајту http://www.sanalfotograf.com/sumela-manastiri; о манастиру Сумела v. G. Millet, D. Talbot Rice, *Byzantine painting at Trebizond*, London 1936, 144–150, pl. XLVI–LI; A. Bryer, D. Winfield, *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, Washington 1985, vol. I, 284–285; vol. II, pls. 208–210; за датовање фреске v. Millet, Talbot Rice, *op. cit.*, 146–147.

[34] V. n. 11.

[35] Према *Римском мартирологијуму* (V–VI век), Трајан је наредио да два лава буду пуштена на антиохијског епископа, cf. *The Apostolic Fathers* II/2, ed. J. B. Lighfoot, London 1889², 529, 582. О том рукопису v. *ibid.*, 364, 368–369, 376–382, 492–536, 575–584.

[36] V. n. 12 и Ševčenko, *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, 99, где је указано на то да већина представа страдања у рукопису *Lavra Δ 51* подсећа на одговарајуће минијатуре из нешто старијег *Менолога Василија II* (*Vat. gr. 1613*).

Сл. 3. Страдање светог Игњатија Богоносца, црква Светог Ђорђа у Старом Нагоричину (према П. Мијовићу)
Fig. 3. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, church of Saint George in Staro Nagoričino (after P. Mijović)

Сл. 4. Страдање светог Игњатија Богоносца, трпезарија манастира Велике лавре, Света Гора (према Г. Мијеу)
Fig. 4. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, Great Lavra on Mount Athos, refectory (after G. Millet)

ри XIV столећа, раздобља из којег потичу свега три представе Страдања – оне у Старом Нагоричину (сл. 3), Дечанима и Козији.[37]

У позномакедонској епохи настало је и наредно уметничко остварење, доскора непознато научној јавности. Реч је о плочици од слоноваче, димензија 9,8 × 6,9 cm, на којој је у плитком рељефу израђено страдање антиохијског епископа, иконографски веома различито од претходно разматраног.[38] Игњатије стоји у контрапосту, фронтално окренут и руку подигнутих испред себе; упоље окренут длан деснице држи у висини главе, а левице на грудима. Светитеља окружују два лава која не стоје четвороношке, попут оних у *Менологу Василија II*, већ је животиња с леве стране пропета на задње ноге, а она здесна окренута је главом надоле. Прва уједа свештеномученика за раме, а друга за ногу. Ако је судити према евидентираној грађи, најближе аналогије плочици налазимо, сасвим неочекивано, у поствизантијском живопису Атоса. Сцена Мучеништва, по изгледу готово истоветна с неколико векова старијим делом, уврштена је у декоративни програм трпезарије Велике лавре (сл. 4).[39] Она краси источни зид северног крака манастирске трпезарије, коју је, како се у науци сматра, осликао знаменити Теофан Крићанин.[40]

Неоспорно најзаступљенија у монументалној уметности XVI и првих деценија XVII века, светогорска схема својствена је грчким зографима тог доба ангажованим на фрескописању балканских светиња. То потврђује читав низ сродних композиција очуваних пре свега у православним споменицима Грчке [Кутлумуш (сл. 5),[41] Ставроникита,[42] Дионисијат,[43] манастир Преображења на Метеорима,[44] Филантропинон у Јањини,[45] Свети Мелетије у Беотији,[46] манастир Галатаки на Евбеји[47]], а затим и Бугарске [црква Светог Стефана у Несебару (сл. 6) и параклис Светог Јована Претече у цркви Рођења Христовог у Арбанасима[48]]. Пример који одговара атоском изван Балкана постоји само у католикону трапезунтског манастира Сумеле (сл. 7).[49]

Трећој иконографској варијанти припадају представе Страдања у *Лондонском псалтиру* и *Псалтиру Барберини* (сл. 8 и 9), рукописима цариградске провенијенције, датованим у 1066. односно 1092. годину.[50]

37 За календарске представе у наведеним споменицима v. Мијовић, *Менолог*, 269, 354, сх. 61, сл. 44, 238; Петковић, Бошковић, *Дечани*, Т. CXIV, CXVII; Страдању светог Игњатија Антиохијског у цркви Свете Тројице манастира Козије најсличнија је менолошка сцена исте тематике у припрати Пећке патријаршије (1565), v. Мијовић, *op. cit.*, 367, сх. 66.

38 Cutler, Ševčenko, *Ivory of st. Ignatios and the lions*, 120–127.

39 V. n. 29.

40 О овом славном уметнику XVI столећа најпотпуније: M. Chatzidakis, *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23 (1969–1970) 319–321.

41 Millet, *Monuments de l'Athos*, pl. 165/3; Toutos, Fousteris, *Corpus*, 295, 305, 309.

42 Toutos, Fousteris, *op. cit.*, 386–387. Изглед сцене познат нам је на основу фотографије коју нам је љубазно уступио др Паскал Андрудис.

43 *Ibid.*, 233, 242, 244. Изглед фреске познат нам је на основу снимка који је начинио Г. Фустерис. Како се живопис главне цркве манастира Дионисијата приписује сликару Зорзису са Крита, једном од највернијих следбеника Теофана Стрелице Батаса, разумљиво је да представа Страдања светог Игњатија Богоносца из тог манастира понавља иконографско решење из Велике лавре. О зографу Зорзису v. Garidis, *La peinture murale dans le monde ortodoxe après la chute de Byzance (1450–1600)*, 159–160.

44 V. n. 18.

45 *Monasteries of the island of Ioannina*, 166, fig. 274.

46 Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien des Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, 253–254, 301, pl. 25.

47 Kanari, *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Éubée*, 55, 85–86, 93, 180, 188, pl. 35b.

48 V. n. 31; *Корпус на стенописите от XVII век в България*, 106, 110, 111.

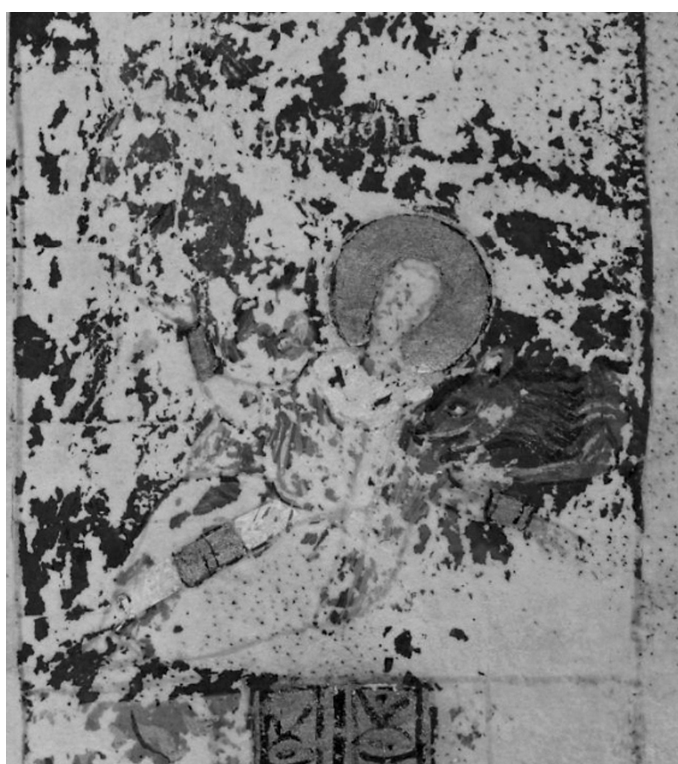
49 V. n. 33.

50 V. n. 26.

Сл. 5. Страдање светог Игњатија Богоносца, припрата манастира Кутлумуша, Света Гора
Fig. 5. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, Kutlumus monastery on Mount Athos, narthex

Сл. 7. Страдање светог Игњатија Богоносца, католикон манастира Сумеле
Fig. 7. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, katholikon of the Sumela monastery

Сл. 6. Страдање светог Игњатија Богоносца, јужни зид јужног брода цркве Светог Стефана у Несебару
Fig. 6. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, church of Saint Stephen in Nessebar, south wall of the south aisle



Сл. 8. Страдање светог Игњатија Богоносца, Британски музеј, Теодоров псалтир (Add. 19352, fol. 127r), детаљ
Fig. 8. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, British Museum, Theodore Psalter (Add. 19352, fol. 127r), detail

Као пратеће илустрације 20. и 21. стиха 94. псалма те две међусобно једнаке минијатуре приказују цара Трајана како седи на престолу и, окружен свитом, посматра егзекуцију антиохијског епископа; светитељ седи на тлу, леђима ослоњен о стену, док два лава, размештена слева и здесна, заривају зубе у његове уздигнуте и посве раширене руке.

Сл. 9. Страдање светог Игњатија Богоносца, Ватиканска библиотека, Псалтир Барберини (Barb. gr. 372, fol. 162v)
Fig. 9. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberini Psalter (Barb. gr. 372, fol. 162v)

Сл. 10. Страдање светог Игњатија Богоносца, наос цркве Христа Спаситеља манастира Свете Ефросиније у Полоцку (према В. Д. Сарабјанову)
Fig. 10. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, church of Christ the Saviour in the monastery of Saint Euphrosyne in Polotsk, naos (after V. D. Sarab'ianov)

Истоветан положај тела и гест руку поглавар Антиохијске цркве има и на најранијој нама познатој монументалној слици Игњатијевог мучеништва сачуваној у староруском живопису. Реч је о засебном приказу те теме у католикону белоруског манастира Свете Ефросиније у Полоцку (сл. 10).[51] Представа се налази на источној половини свода пролаза из главног у јужни брод и од поменутих константинопољских илуминација одступа у следећим детаљима – недостају сведоци збивања (Трајан и његови пратиоци) и сликана архитектура, а лавови су распоређени само светом здесна.

Далеке одјеке иконографског решења уобличеног у престоничкој минијатури друге половине XI века препознајемо на знатно познијој слици Игњатијевог мучеништва у трпезарији светогорског Ксенофонта (последња четвртина XV века).[52] Композиција је фрескописана на западном зиду, међу засебним ликовима прве зоне. Антиохијски свештенослужитељ стоји широко раширених руку између два афронтирана лава, која се пропињу и уједају га за рамена (сл. 11).[53] Поређење те сцене с претходно размотреним илуминацијама древних псалтира показује да је њен творац, напоредо са изостављањем архитектонске позадине и споредних актера догађаја о којем је реч, подигао на ноге светитељеву фигуру. Нов положај црквеног великодостојника условио је и другачију поставку насликаних животиња, које, уместо четвороношке, сада стоје на задњим ногама.

Ксенофонтском примеру иконографски је веома блиска представа Страдања у протезису Новог Хопова. Заправо, она му толико наликује да се с правом може претпоставити да је хоповским живописцима стотинак година старије ликовно остварење послужило као непосредан узор. У прилог тој претпоставци иде и тврдња професора Сретена Петковића да су дотични сликари у далеке прекосавске крајеве дошли са Атоса или из северне Грчке.[54] Треба ипак истаћи то да ксенофонтски предложак није једноставно прекопиран. Он је, по нашем мишљењу, смислено преиначен из разлога о којима ће накнадно бити речи.

Пре но што размотримо иконографске особености хоповске представе, ваља нагласити да се она издваја и по простору у којем је живописана (протезис храма). Судећи по сачуваним примерима, већина самосталних представа мученичке смрти светог Игњатија Богоносца налази се у трпезаријама светогорских манастира (Ксенофонт, Велика лавра, Ставроникита).[55] Изузетак чине,

---

51 Сарабьянов, *Спасо-Преображенская церковь в Полоцке*, 100, ил. 29. Захваљујемо др Браниславу Цветковићу, који нам је колегијално скренуо пажњу на овај пример.

52 Toutos, Fousteris, *Corpus*, 415–416.

53 И овим путем изражавамо захвалност др Паскалу Андрудису, који нам је несебично уступио снимак представе Страдања светог Игњатија Богоносца из трпезарије Ксенофонта за публиковање.

54 Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, 152–153.

55 О разлозима укључивања композиције Игњатијевог мучеништва у тематски репертоар атоских обедоваоница v. Cutler, Ševčenko, *Ivory of st. Ignatios and the lions*, 127.

Сл. 11. Страдање светог Игњатија Богоносца, трпезарија манастира Ксенофонта, Света Гора
Fig. 11. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, Xenophontos monastery on Mount Athos, refectory

Сл. 12. Страдање светог Игњатија Богоносца, трем цркве Светог Николе у Мосхопољу
Fig. 12. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, church of Saint Nicholas in Moscopole, porch

поред фреске у Хопову, оне у католикону манастира Свете Ефросиније у Полоцку, у несебарској Новој митрополији, главној цркви паштровског манастира Градишта и католикону трапезунтског манастира Сумеле. Њима се могу придодати и два остварења из XVIII столећа – реч је о фрескама у трему храма Светог Николе у Мосхопољу (средина XVIII века, сл. 12)[56] и у предворју хиландарског параклиса посвећеног светом Димитрију (1779).[57] У Полоцку, Несебару и Сумели мученички подвиг антиохијског архијереја приказан је у наосу, а у Градишту на северном зиду светилишта без проскомидије и ђаконикона у виду засебних просторија. Како се из изложеног види, када је у питању место живописања, хоповска представа нема праве паралеле. Додали бисмо још и то да је сцена из Градишта (сл. 13), уз композицију из Хопова, једини нама познати пример приказивања мученичке смрти светог Игњатија Богоносца ван менолошког циклуса у старом српском сликарству.[58]

Сл. 13. Страдање светог Игњатија Богоносца, олтарски простор цркве Светог Николе манастира Градишта
Fig. 13. Martyrdom of Saint Ignatius Theophorus, church of Saint Nicholas in the Gradište monastery, altar

---

[56] За податак о томе где се представа налази, као и за њен теренски снимак, дугујемо захвалност мр Дарку Николовском. О цркви Светог Николе у Мосхопољу, чији су трем фрескописала браћа Константин и Атанас зографи из Корче, v. R. Rousseva, *Iconographic characteristics of the churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania)*, Makedonika 35 (2006) 166–167.

[57] З. Ракић, *Цркве Светог Димитрија и Светог Саве Српског у Хиландару*, Нови Сад 2008, 25, 37, сл. 52–53.

[58] Ваља приметити да су, иако хронолошки веома блиске, представе Страдања у двема црквама иконографски међусобно доста различите. Примеру из Градишта слична је једна икона из московског музеја *А. С. Пушкин*, датована у XVII–XVIII век, v. *Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева Посада, Твери и Рязани*, ed. Л. Евсеева, Афины 1995, 231, No. 104.

По нашем уверењу, оправдање за укључивање сцене Страдања у тематски репертоар хоповског протезиса пружају поједини изводи из чувене Игњатијеве *Посланице Римљанима*. Приликом читања тог списа одмах пада у очи непоколебљива решеност антиохијског архијереја да свој живот оконча страдањем за Христа. Стрепећи да престонички хришћани не издејствују његово ослобађање, те га на тај начин спрече да, како каже, „добровољно умре“ за Господа, Игњатије пише: „Оставите ме да будем храна зверовима, преко којих се може постићи Бог. Пшеница сам Божија, и мељем се зубима зверова да се нађем чист хлеб Христу.“[59] Тим речима антиохијског епископа, утканим и у неколико химнографских састава певаних на служби за 20. децембар,[60] може се објаснити приказивање његовог мучеништва у северном делу олтарског простора. Наиме, поредећи себе са „пшеницом Божијом“ и „чистим хлебом за Христа“, Игњатије успоставља непосредну аналогију између сопственог мучеништва и евхаристијске жртве.

Коначно, осврнућемо се на иконографију хоповског Страдања. Но, није наодмет прво подсетити на то да приликом извођења композиција ове садржине поствизантијски уметници готово редовно следе решење примењено у трпезарији Велике лавре. Сликар фреске из проскомидије Новог Хопова, међутим, не користи тај иконографски образац, омиљен међу грчким зографима турског раздобља, већ се опредељује за онај из трпезарије светогорског Ксенофонта. Будући да је и сам живописац хоповске представе био Грк који је у фрушкогорски манастир пристигао највероватније са Атоса или из северне Грчке, поставља се питање о томе зашто се није одлучио за тада најпопуларнију варијанту приказивања поменуте теме, с којом је засигурно био упознат. Због свега реченог може се помишљати на то да његов избор предлошка није био случајан.

По свему судећи, смештање представе Мучеништва у жртвеник хоповског храма условило је употребу ксенофонтског модела, који није једноставно прекопиран, већ је промишљено измењен. На атоској фресци свештеномученик је приказан полуокренут улево, благо повијених леђа и у коленима савијених ногу. Руке су му уздигнуте и посве раширене, с длановима окренутим упоље. У Хопову стојећу фигуру антиохијског епископа обележавају строга фронталност тела светог, потпуно исправљене ноге и глава у полупрофилу. Положај његових руку завређује пажњу. Наиме, оне јесу уздигнуте и посве раширене, с длановима окренутим упоље, али нису савијене у лактовима, као у Ксенофонту, већ су сасвим испружене. „Преправке“ ксенофонтског узора допринеле су томе да хоповски свети Игњатије ставом тела и положајем руку формира крст – „инструмент“ и симбол васкрса. Евоцирајући својим изгледом успомену на Христово страдање, смрт и искупитељску жртву, поглавар Антиохијске цркве саобразио је представу сопственог мучеништва симболици простора у којем је она живописана.[61]

На самом крају додали бисмо то да је на западном зиду ђаконикона главне цркве хоповског манастира фрескописан пророк Данило у лављој пећини.[62] Та чињеница привукла је нашу пажњу из следећег разлога. Наиме – без обзира на то да ли је у питању пука случајност или не – у јужном делу олтарског простора живописана је, као пандан сцени Игњатијевог мучеништва, старозаветна тема чији су визуелни прикази, по мишљењу Ј. Ј. Јанијаса, можда утицали на ликовно уобличавање представе страдалништва антиохијског свештеномученика.[63]

59 *Дела апостолских ученика*, 206.

60 *Минеј за децембар*, Књажевац–Вршац 1984, 311, 319, 321, 326.

61 Имајући на уму обред проскомидије, у току којег се приношењем просфоре обележава сећање на Христово страдање и жртву, цариградски патријарх Герман I казује да жртвеник храма представља Голготу, на којој је Господ разапет, v. *St Germanus of Constantinople. On the Divine liturgy*, ed. J. Meyendorff, Crestwood 1984, 84. О симболици протезиса v. и Л. Мирковић, *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Први општи део*, Београд 1982, 104; M. Altripp, *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt–Wien 1998, 38–67.

62 Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, 207.

63 Yiannias, *The wall paintings in the Trapeza of the Great Lavra*, 161.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ – REFERENCE LIST

Altripp M., *Die Prothesis und ihre Bildausstattung in Byzanz unter besonderer Berücksichtigung der Denkmäler Griechenlands*, Frankfurt–Wien 1998.

Архиепископ Сергий, *Полный месяцеслов Востока*, III, Владимир 1901 (репр. Москва 1997) [Arkhiepiskop Sergiĭ, *Polnyĭ mesiat͡sslov Vostoka*, III, Vladimir 1901 (repr. Moskva 1997)].

Бајаловић-Бирташевић М., *Манастир Ново Хопово у Фрушкој Гори*, Зборник Матице српске за друштвене науке 5 (1953) 68–87 [Bajalović-Birtašević M., *Manastir Novo Hopovo u Fruškoj Gori*, Zbornik Matice srpske za društvene nauke 5 (1953) 68–87].

Bareille G., *Ignace d'Antioche*, in: *Dictionnaire de théologie catholique*, VII/1, Paris 1930, 685.

Bryer A., Winfield D., *The Byzantine monuments and topography of the Pontos*, I–II, Washington 1985.

Cincheza-Buculei E., *Pictura pronaosului bisericii mănăstirii Suceviţa*, Studii şi cercetări de istoria artei. Artă plastică, serie nouă, 3 (Bucureşti 2013) 175–227.

Cutler A., Ševčenko N. P., *A recently discovered ivory of st. Ignatios and the lions*, in: *The material and the ideal. Essays in medieval art and archaeology in honour of Jean-Michel Spieser*, eds. A. Cutler, A. Papaconstantinou, Leiden–Boston 2007, 113–129.

Давидов Д., *Хопово*, Београд–Нови Сад 1964 [Davidov D., *Hopovo*, Beograd–Novi Sad 1964].

Дела апостолских ученика, ed. Епископ Атанасије (Јевтић), Врњци–Требиње 2005³ [*Dela apostolskih učenika*, ed. Episkop Atanasije (Jevtić), Vrnjci–Trebinje 2005³].

Deliyanni-Doris H., *Die Wandmalereien des Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, Munich 1975.

Der Nersessian S., *L'illustration des Psautiers Grecs du Moyen Âge*, II, Paris 1970.

Downey G., *A history of Antioch in Syria: from Seleucus to the Arab conquest*, Princeton 1961.

Ђурић В. Ј., *Иконе из Југославије*, Београд 1961 (Djurić V. J., *Ikone iz Jugoslavije*, Beograd 1961).

Garidis M., *La peinture murale dans le monde ortodoxe après la chute de Byzance (1450–1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989.

Геров Г., *Нова митрополија (црква Светог Стефана) у Несебару. Резултати недавних истраживања*, Зограф 36 (2012) 75–81 [Gerov G., *Nova mitropolija (crkva Svetog Stefana) u Nesebaru. Rezultati nedavnih istraživanja*, Zograf 36 (2012) 75–81].

Χατζηδάκης Μ., Σοφιανός Δ., *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990 (Chatzēdakēs M., Sophianos D., *To Megalo Meteōro. Istoria kai technē*, Athēna 1990).

Chatzidakis M., *Recherches sur le peintre Théophane le Crétois*, DOP 23 (1969–1970) 309–352.

Harland Ph. A., *Christ-bearers and Fellow-initiates: Local cultural life and Christian identity in Ignatius' letters*, Journal of Early Christian Studies 11/4 (2003) 481–499.

Ignace d'Antioche, Polycarpe de Smyrne. Lettres. Martyre de Polycarpe, ed. P. Th. Camelot, Paris 1958³ (SC 10).

Јанковић М., *In memoriam Др Марија Бајаловић-Хаџи Пешић*, Годишњак града Београда 55–56 (2008–2009) 367–368 [Janković M., *In memoriam Dr Marija Bajalović-Hadži Pešić*, Godišnjak grada Beograda 55–56 (2008–2009) 367–368].

Kanari T., *Les peintures du catholicon du monastère de Galataki en Éubée, 1586. Le narthex et la chapelle de Saint-Jean-le-Précurseur*, Athènes 2003.

Корпус на стенописите от XVII век в България, eds. Б. Пенкова, Ц. Кунева, София 2012 (*Korpus na stenopisite ot XVII vek v Bŭlgarija*, eds. B. Penkova, C. Kuneva, Sofija 2012).

Кулић Б., Срећков Н., *Манастири Фрушке горе*, Нови Сад 1994 (Kulić B., Srećkov N., *Manastiri Fruške gore*, Novi Sad 1994).

Kyriakoudis E., *Les artistes grecs qui ont participé à la peinture murale des régions sous la juridiction du Patriarcat de Peć pendant sa rénovation (1557–1690)*, Balkan Studies 24/2 (1983) 501–503.

Lexikon der christilichen Ikonographie, 6, Rom–Freiburg–Basel–Wien 1974.

Mango C., Hawkins E., *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The church fathers in the north tympanum*, DOP 26 (1972) 1–41.

Медић М., *Стари сликарски приручници*, II, Београд 2002 (Medić M., *Stari slikarski priručnici*, II, Beograd 2002).

Медић М., *Стари сликарски приручници*, III, Београд 2005 (Medić M., *Stari slikarski priručnici*, III, Beograd 2005).

Мијовић П., *Менолог. Историјско-уметничка истраживања*, Београд 1973 (Mijović P., *Menolog. Istorijsko-umetnička istraživanja*, Beograd 1973).

Milanović-Jović O., *Le Monastère Hopovo entre l'Athos et la Roumanie*, ЗЛУМС 34/35 (2003) 1–18.

Милановић-Јовић О., Момировић П., *Фрушкогорски манастири*, Нови Сад 1975² (Milanović-Jović O., Momirović P., *Fruškogorski manastiri*, Novi Sad 1975²).

Millet G., *Monuments de l'Athos*, Paris 1927.

Millet G., Talbot Rice D., *Byzantine painting at Trebizond*, London 1936.

Милошевић М., Милановић О., *Црква Светог Николе у манастиру Ново Хопово*, Рад војвођанских музеја 4 (1955) 249–273 [Milošević M., Milanović O., *Crkva Svetog Nikole u manastiru Novo Hopovo*, Rad vojvođanskih muzeja 4 (1955) 249–273].

Минеј за децембар, Књажевац–Вршац 1984 (*Minej za decembar*, Knjaževac–Vršac 1984).

Мирковић Л., *Православна литургика или наука о богослужењу православне источне цркве. Први општи део*, Београд 1982 (Mirković L., *Pravoslavna liturgika ili nauka o bogosluženju pravoslavne istočne crkve. Prvi opšti deo*, Beograd 1982).

Monasteries of the island of Ioannina. Painting, eds. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993.

Oxford dictionary of Byzantium, II, New York 1991.

Перишић В., *Игњатије Антиохијски: епископ – мученик – богоносац*, Београд 2012 (Perišić V., *Ignjatije Antiohijski: episkop – mučenik – bogonosac*, Beograd 2012).

Петковић В. Р., Бошковић Ђ., *Манастир Дечани*, II, Београд 1941 (Petković V. R., Bošković Dj., *Manastir Dečani*, II, Beograd 1941).

Петковић С., *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965 (Petković S., *Zidno slikarstvo na području Pećke patrijaršije 1557–1614*, Novi Sad 1965).

Петковић С., *Српска уметност у XVI и XVII веку*, Београд 1995 (Petković S., *Srpska umetnost u XVI i XVII veku*, Beograd 1995).

Petković S., *Cretan influence on the Serbian paintings and woodcuts of the 16th and 17th centuries*, in: *Μίλτος Γαρίδης (1926–1996). Αφιέρωμα*, II, Ιωάννινα 2003, 565–580 [Petković S., *Cretan influence on the Serbian paintings and woodcuts of the 16th and 17th centuries*, in: *Miltos Garidēs (1926–1996). Aphierōma*, II, Iōannina 2003, 565–580].

Поповић Ј., *Житија светих за месец октобар*, Београд 1977 (Popović J., *Žitija svetih za mesec oktobar*, Beograd 1977).

Поповић Ј., *Житија светих за месец децембар*, Београд 1977 (Popović J., *Žitija svetih za mesec decembar*, Beograd 1977).

Поповић Ј., *Житија светих за месец јануар*, Ваљево 1991 [Popović J., *Žitija svetih za mesec januar*, Valjevo 1991].

Поствизантийская живопись. Иконы XV–XVIII веков из собраний Москвы, Сергиева посада, Твери и Рязани, ed. Л. Евсеева, Афины 1995 (*Postvizantiĭskai͡a zhivopis'. Ikony XV–XVIII vekov iz sobraniĭ Moskvy, Sergieva Posada, Tveri i Ri͡azani*, ed. L. Evseeva, Afiny 1995).

Православная энциклопедия, XXI, Москва 2009 (*Pravoslavnai͡a ėnt͡siklopedii͡a*, XXI, Moskva 2009).

Ракић З., *Цркве Светог Димитрија и Светог Саве Српског у Хиландару*, Нови Сад 2008 (Rakić Z., *Crkve Svetog Dimitrija i Svetog Save Srpskog u Hilandaru*, Novi Sad 2008).

Радојчић С., *Мајстори старог српског сликарства*, Београд 1955 (Radojčić S., *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd 1955).

Радојчић С., *О естетској вредности нашег сликарства XVII века*, Летопис Матице српске 383/2 (1959) 111–116 [Radojčić S., *O estetskoj vrednosti našeg slikarstva XVII veka*, Letopis Matice srpske 383/2 (1959) 111–116].

Rousseva R., *Iconographic characteristics of the churches in Moschopolis and Vithkuqi (Albania)*, Makedonika 35 (2006) 163–191.

Sacopoulo M., *Saint-Nicolas-du-Toit, deux effigies inédites de patriarches constantinopolitains*, CA 17 (1967) 193–202.

Сарабьянов В. Д., *Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря. К вопросу о просветительской деятельности преподобной Евфросинии Полоцкой*, in: *История и археология Полоцка и Полоцкой земли: материалы VI Международной научной конференции (1–3 ноября 2012 г.), II. Спасо-Преображенская церковь в Полоцке: История. Архитектура. Живопись*, Полоцк 2013, 79–104 [Sarab'i͡anov V. D, *Mir knizhnosti vo freskakh Spasskoĭ t͡serkvi Evfrosin'eva monastyri͡a. K voprosu o prosvetitel'skoĭ dei͡atel'nosti prepodobnoĭ Evfrosinii Polotskoĭa, in: Istorii͡a I arkheologii͡a Polot͡ska I Polot͡skoĭ zemli: material'y VI Mezhdunarodnoĭ nauchnoĭ konferentsii (1–3 noi͡abri͡a 2012 g.), II. Spaso-Preobrazhenskai͡a t͡serkov' v Polotske: Istorii͡a. Arkhitektura. Zhivopis'*, Polot͡sk 2013, 79–104].

Sofianos D. Z., *Meteora. Itinerary*, ed. Holy Monastery of Transfiguration (Great Meteoro) 1991.

Стари српски записи и натписи, III, ed. Љ. Стојановић, Београд 1905 (*Stari srpski zapisi i natpisi*, III, ed. Lj. Stojanović, Beograd 1905).

St Germanus of Constantinople. On the Divine Liturgy, ed. J. Meyendorff, Crestwood 1984.

Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanae, ed. H. Delehaye, Bruxelles 1902.

Ševčenko N. P., *Illustrated manuscripts of the Metaphrastian Menologion*, Chicago 1990.

The Apostolic Fathers, II/1, ed. J. B. Lighfoot, London 1889².

The Apostolic Fathers, II/2, ed. J. B. Lighfoot, London 1889².

The Barberini psalter: Codex vaticanus Barberinianus graecus 372, eds. J. C. Anderson, P. Canart, C. Walter, Zürich–New York 1989.

Тодић Б., *Старо Нагоричино*, Београд 1993 (Todić B., *Staro Nagoričino*, Beograd 1993).

Toutos N., Fousteris G., *Corpus de la peinture monumentale du Mont Athos 10e –17e siècle*, Athènes 2010.

Војводић Д., Кесић-Ристић С., *Менолог*, in: *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, ed. В. Ј. Ђурић, Београд 1995, 378–451 (Vojvodić D., Kesić-Ristić S., *Menolog*, in: *Zidno slikarstvo manastira Dečana. Gradja i studije*, ed. V. J. Djurić, Beograd 1995, 378–451).

Вујошевић С., *Манастир Градиште у Паштровићима*, Београд 2013 (непубликовани мастер рад) [Vujošević S., *Manastir Gradište u Paštrovićima*, Beograd 2013 (nepublikovani master rad)].

Јеромонах Хризостом Столић Хиландарац, *Православни светачник*, I, Београд 1989 (Jeromonah Hrizostom Stolić Hilandarac, *Pravoslavni svetačnik*, I, Beograd 1989).

Yiannias J. J., *The wall paintings in the trapeza of the Great Lavra on Mount Athos. A study in the Eastern Orthodox refectory art*, Pittsburgh 1971 (nepublikovana doktorska disertacija).

Yiannias J. J., *The Refectory paintings of Mount Athos: An interpretation*, in: *The Byzantine tradition after the fall of Constantinople*, ed. *idem.*, Charlottesville–London 1991, 272–275, 319, fig. 4.19.

Depiction of the martyrdom of Saint Ignatius Theophorus in the prothesis of Novo Hopovo

Milica Popović

The katholikon of the Novo Hopovo monastery on Fruška Gora is one of the most important Serbian monuments from the time of Ottoman rule. The church dedicated to Saint Nicholas was painted on two occasions. In 1608, the naos and the sanctuary were decorated in frescoes by anonymous Greek painters. The frescoes in the spacious narthex were painted half a century later by another group of artists.

The distinctive features of the painted programme in the Hopovo katholikon are several scenes that feature extraordinarily interesting themes and iconography. The depiction of the *Martyrdom of Saint Ignatius*, *the Bishop of Antioch*, in the prothesis, is one of them. According to written sources, Saint Ignatius died as a martyr under Emperor Trajan – he was arrested and escorted under heavy guard to Rome, where he was thrown to wild beasts in the amphitheatre. On his journey from Syria to the capital of the Empire, he wrote seven epistles, for which he is still famous.

In accordance with literary descriptions of Saint Ignatius's martyrdom, the fresco on the west wall of the prothesis in Novo Hopovo shows a standing figure of an old man with gray hair, a long beard and a halo around his head, flanked by two facing lions rearing up on their hind legs. The saint is dressed in bishop's robes. His arms are raised and outstretched at the height of the shoulders, which are being bitten by the aforementioned beasts.

In Byzantine art, depictions of Saint Ignatius's martyrdom are not so numerous. Judging by known examples, mostly preserved in wall and miniature painting, they were almost regularly included in the illustrations of the Menologion, namely as an illustration of December 20. Occasionally, such depictions could be found outside Menologia, as independent scenes. Along with the fresco in Novo Hopovo, this is evidenced by a Byzantine ivory panel; the miniatures from the London and Barberini Psalters; the frescoes in the church of Christ the Saviour in the monastery of Saint Euphrosyne in Polotsk; in the refectories of the Athonite monasteries of Xenophontos, the Great Lavra and Stavronikita; in the katholikon of the New Metropolitanate at Nessebar; in the katholikon of the Sumela monastery in Trebizond and in the church of Saint Nicholas in the Gradište monastery in Paštrovići (Montenegro).

The earliest illustration of the martyrdom of Saint Ignatius can be found in the Menologion of Basil II (the late tenth century). The miniature's iconographic scheme could be also seen in the scene from the *Lavra Δ 51* manuscript (the eleventh-to-twelfth centuries). Slightly modified, the ancient scheme was also used by Byzantine painters of the fourteenth-century, a period from which no more than three scenes of the *Martyrdom of Saint Ignatius* are known (the illustrations from the Menologion in Staro Nagoričino, Dečani and Kozja).

The ivory panel showing the martyrdom of the Bishop of Antioch rendered in shallow relief is dated to the late Macedonian period. In terms of iconography, it is quite different from the depiction in the Menologion of Basil II. Its closest analogies can be found in the monumental painting of the refectory of the Great Lavra (the sixteenth century). The east wall of the refectory's northern arm, painted by Theophanes the Cretan, features the *Martyrdom of Saint Ignatius* with the saint standing with his arms raised in front of him. He is flanked by two lions; the one to the left, rearing up on its hind legs, bites the martyr's shoulder, while the one to the right, turned upside down, bites his leg. The Athonite scheme of the scene, which was indisputably the most common in the Post-Byzantine period, is typical of the Greek artists who painted frescoes in Balkan churches. This is confirmed by a series of similar scenes preserved primarily in religious monuments in Greece, as well as in Bulgaria. Outside of the Balkans, the only example that corresponds to the Athonite scheme can be found in the katholikon of the Sumela monastery in Trebizond (the beginning of the eighteenth century).

The third iconographic variant includes the scenes of the *Martyrdom of Saint Ignatius* in the London and Barberini Psalters – manuscripts of Constantinopolitan provenance dated to the second half of the eleventh century. These identical miniatures are similar to the oldest known depiction of the *Martyrdom of Saint Ignatius* in Byzantine monumental mural painting: the scene in the katholikon of the Belarusian monastery of Saint Euphrosyne in Polotsk (the twelfth century). Distant echoes of the iconographic scheme defined in the above-mentioned manuscripts can be traced in the considerably later depiction of Saint Ignatius's martyrdom in the refectory of the Athonite monastery of Xenophontos (the fifteenth century). The Bishop of Antioch is shown standing, with his arms wide open, between two facing lions rearing and biting his shoulders.

In terms of iconography, the depiction of the *Martyrdom of Saint Ignatius* in the prothesis of Novo Hopovo (the seventeenth century) is very similar to the scene in Xenophontos. As a matter of fact, they are so similar that

it is justified to assume that the author of the scene in the prothesis of the monastery on Fruška Gora used the hundred-odd years earlier artwork as a direct model. As the author was a Greek painter, who must have reached the distant northern areas across the Sava River from Mount Atos or from northern Greece, one must wonder why he did not chose the most popular scheme of illustrating the theme – the one from the refectory of the Great Lavra, with which he must have been familiar.

In all probability, the artist relied on the scheme used in Xenophontos, which was not merely copied but was meaningfully adjusted, because the depiction of the *Martyrdom of Saint Ignatius* in Novo Hopovo was placed in the sanctuary. In terms of placement, the Hopovo scene has no real parallels. Due to the 'modifications' of the Athonite model, the body and the arms of Saint Ignatius form a cross, the 'instrument' and symbol of the resurrection. By evoking the memory of Christ's suffering, death and redemptive sacrifice through the position of the body of the Bishop of Antioch, the idea of the saint's martyrdom was adjusted to the symbolism of the space where it was painted.

The justification for the inclusion of the martyr's death of the Bishop of Antioch in the set of themes depicted in the prothesis is offered by some excerpts from Ignatius's famous *Epistle to the Romans*. Fearing that Christians from the capital city could negotiate his release, thereby preventing him to die voluntarily for the Lord, the bishop wrote: "Suffer me to be food to the wild beasts, by whom I shall attain unto God. For I am the wheat of God, and I shall be ground by the teeth of the wild-beasts, that I may be found the pure bread of Christ."* These words of the Bishop of Antioch, incorporated into several hymnographic compositions sung during liturgy on December 20, can explain why the martyrdom of Saint Ignatius was illustrated in the northern section of the sanctuary in Novo Hopovo. By comparing himself to "the wheat of God" and "the pure bread of Christ", Ignatius established a direct analogy between his own martyrdom and the Eucharistic sacrifice.

* Quoted after the eighteenth-century translation by William Wake.